DRITTER JAHRGANG · NVMMER: 1

MELOS

MONATSSCHRIFT FÜR MVSIK



HERAVSGEBER FRITZ WINDISCH

MELOS · VERLAG G · M · B · H · BERLIN · WEISSENSEE

MELOS

MONATSSCHRIFT FÜR MUSIK

Erscheint am 1. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten ...uch- und Musikalienhandlungen. Verlag: Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Weißensee, Berliner Allee 57. F... ruf: Ws. 653, 730. — Chefredakteur: Fritz Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstraße 35b. Fernruf: Pankow 3310. Auslandsredaktion: F. Sanders, Amsterdam, 3 Jacob Obrechtstraat. — Einzelheft M. 7,— (Ausland Mk. 14,—), Vierteljahres-Abonnement Mk. 20,— (Ausland Mk. 40,—) einschließlich Zustellung. — Postscheckkonto 102100 Berlin
Anzeigenannahme durch die Annonzen-Expedition Bergufehr und den Verlag

Nr. 1 — Berlin, den 1. November 1921 — III. Jahrgang

INHALT:

AUFRUF!

HAUPTTEIL

PROF. DR. ADOLF WEISSMANN: Deutschland in der Weltmusik
PROF. DR. OSCAR BIE: Der Kulturwert der Musik
HENRY PRUNIÈRES (PARIS): Darius Milhaud
FRITZ WINDISCH: Die Musikverhältnisse in Italien und der I. Italienische Musikkongreß
GUIDO M. GATTI (TURIN): Jungitalienische Komponisten (I. Franco Alfano)
HENRY F. GILBERT (CAMBRIDGE): Symphonische Musik in Amerika
DR. EGON WELLESZ (WIEN): Die Zukunft des Balletts

MUSIKPHYSIOLOGIE:

DR. RUDOLF CAHN-SPEYER: Der konzertierende Künstler und das Arbeitsrecht

KULTURPOLITISCHER TEIL

PAUL BEKKER: Das Kulturinserat — DR. ALFRED GELLHORN: Raum — DR. LUDWIG MISCH: Der Millionen-Foxtrott

NOTEN- UND BÜCHERBESPRECHUNGEN

ERWIN LENDVAI / DR. HUGO LEICHTENTRITT / DR. JAMES SIMON / DR. HANS MERSMANN / C. J. PERL

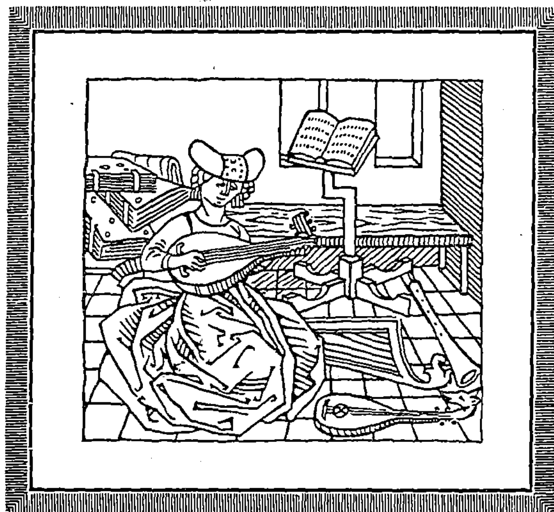
INTERNATIONALE MUSIKNACHRICHTEN

BIBLIOGRAPHIE

PROF. DR. WILHELM ALTMANN: Bedeutende Neuerscheinungen und Manuskripte

NOTENBEILAGE

...ER: Präludium für Celesta



AUFRUF!

In der heutigen Zeit gilt nur noch als Wert, was sich in Aktien oder Rekordziffern ausdrücken läßt.

Großkapital, Pferderennen und Boxkämpfe haben sich als stärker verknüpfende Macht erwiesen als die Menschenseele.

Wie ein Spinngewebe hat der Weltkrieg die geistigen Bande zwischen den Völkern zerfetzt.

Aber unerschütterlich international hat die Freimaurerliga in allen Ländern (wirtschaftlich besiegten und siegreichen) ihren gemeinsamen Profit aus der blutigen Konjunktur des Völkermordens gezogen.

Nicht die fremde Nation ist der Erbfeind, sondern der **Mensch** im eigenen Staate.

Europa ringt den gewaltigsten Kulturkampf, der die Erde je erschüttert hat.

Kulturkämpfer!!

Deutschland in der Weltmusik

Von ADOLF WEISSMANN

Das entscheidende Ereignis für die Musik von 1900 an heißt Debussy. Und der Franzose hat schon recht, wenn er in ihm den größten Neuerer nach Wagner sieht. Vollkommenste Entkörperung des Klanges scheint erreicht. Musik ist Wiederschein einer Spiegelung geworden, während sie sich eben noch einbildete, Spiegelung des Sichtbaren selbst zu sein.

Wie steht Deutschland zu dieser Seltsamkeit, welche die Kunst zu verwandeln scheint? Niemandem wird einfallen, den starken Einfluß des malerischen Impressionismus auf die deutsche bildende Kunst zu bestreiten. Seine Ergebnisse sind klar. Nicht so leicht aber wird sich die Wirkung des musikalischen Impressionismus auf die deutsche Musik nachweisen lassen.

Sehr begreiflich warum. Es ist dem Deutschen oft genug gesagt worden, daß für die Kunst, die durch das Auge geht, der Franzose sein Lehrmeister sein müsse. Der Impressionismus, der höchste Verfeinerung der Sinne und des Handwerks voraussetzt und hervorruft, fand darum sehr rasch ein fruchtbares Echo in Deutschland.

Nicht so der musikalische Impressionismus. Für die Musik glaubt der Deutsche seit Bach keinen Lehrmeister zu brauchen. Er beruft sich auf ein ursprüngliches Gefühl und auf ein Sonderrecht, das ihm die Entwicklung des 19. Jahrhunderts bestätigt habe.

In der Tat kann ja der Deutsche nie ohne Zwang zu einer Musik reiner Reflexe bewogen werden. Er musiziert aus einem anderen Zentrum heraus. Er hat innere Hemmungen, die der Franzose nicht versteht. Dabei ereignet sich das Seltsame, daß im Laufe der Entwicklung Robert Schumann, den wir als den echtesten Vertreter gemütvollen Kleinbürgertums betrachten, in Frankreich stark anklingt. Aber es ist wohl zunächst der Reiz der kleinen Form, der dort wirkt. Dann freilich auch eine Gemeinsamkeit des kleinbürgerlichen Gefühls, das sich in der opéra lyrique bis zu Massenet ausspricht.

Der Impressionismus der Musik, der das Erlebnis Richard Wagner abstreifen will, soll zugleich Absage an alles musikalische Kleinbürgertum, an alles Gemütvolle sein. Die Romantik wird abgelehnt. Das Feingefühl allein ist entscheidend. Ein Duft der Dinge wird aufgefangen. Eine Umwertung der Elemente der Musik findet statt. Akkorde werden als Ausdruckswerte nebeneinandergesetzt. Der alte Umriß wird durch die Entkörperung des Klanges beseitigt.

Dies letzte aber gerade verhindert, daß der Impressionismus in Deutschland ernstlich nachwirkt. Seine Wirkung kann nur äußerlich sein. In der Tat wird das in die Augen Fallende sehr bald nachgeahmt: die Ganztonfolgen treten nun epidemisch auf. Aber das Wesentliche des Impressionismus bleibt in weiten Kreisen des musikgenießenden Publikums unverstanden. Debussy erscheint in den Konzertprogrammen, zumal seit Busoni im Anfang des Jahrhunderts den Vorstoß für die westliche Musik wagt; doch wird die Darstellung Debussys in der Regel zu einem fortdauernden Mißverständnis, weil er die rhythmische Betonung der unimpressionistischen Musik erhält.

Nun ist aber klar, daß mit diesem Mißverständnis eine Spaltung in der Welt der Musik eintreten muß. Denn alles, was seit 1900 als modern gilt, geht auf Debussy zurück. Selbst Eric Satie und Stravinsky werden den Zusammenhang mit ihm nicht ernstlich bestreiten wollen, wenn es auch einen Augenblick gegeben hat, da Debussy dem damals noch hilflosen Satie aufmerksam lauschte. Deutschland hat indes zwar Arnold Schönberg wach-

sen sehen. Wie groß aber seine Werbekraft in der Welt ist, muß sich erst zeigen. Was Debussy auszeichnete: die absolute Vollendung alles dessen, was er als Problem durchdacht hatte, das ist seitdem nicht wieder dagewesen. Am wenigsten in Schönberg selbst, dessen Wert eben in seinen Problemstellungen, nicht in seinem Fertigmachen beruht. Schauen wir uns um, dann finden wir in Ildebrando Pizzetti, Maurice Ravel, Francesco Malipiero, Ernest Bloch etwas mehr als nur Verheißungen: Erfüllungen fruchtbarer Phantasie.

Deutschland aber ist durch den Krieg noch mehr abseits getreten. Es lebt von einer großen Vergangenheit, von einer durch sie angeregten Musikkultur und Verfeinerung der Darstellungsmittel, es hat musikalische Atmosphäre. Das alles scheint höchst erstrebenswert. Und wir sehen eben jetzt, wie Italien, das an die Musik des Settecento schöpferisch anknüpfen will, sich bemüht, Orchester und Chöre zu schaffen, kurz: ein Musikleben zu organisieren. Wir in Deutschland sind in alledem entschieden sehr weit, ja überreif.

Die Demokratie will die Massen erziehen. Das Außerordentliche wird zum Alltäglichen. Die Sinfonie Beethovens wird als Form begriffen, in der Oper „Fidelio" durch höchstentwickelte Ensemblekunst dem Volke nahe gerückt. Und wenn auch nicht alle ausgestreuten Keime aufgehen: das bleibt vorbildlich für die Welt.

Doch ist nicht zu leugnen, daß sich das deutsche Musikleben einseitig und immer einseitiger entwickelt. Je mehr das Verständnis für die festumrissene Musik der Vergangenheit sich ausbreitet, desto mehr gedeiht neben dem Ethos auch eine unschöpferische Sentimentalität. Und auch die gewaltige Erscheinung Richard Strauß, der alternd ins Klassisch-Romantische abbiegt, stimmt zu dieser allgemeinen Richtung des deutschen Musiklebens. Man findet also, daß das Musikschaffen in Deutschland durch das Uebermaß an Organisation, durch eine alltägliche Musikliebe eher gehemmt als gefördert wird. Der Widerstand gegen jede neue, also pietätlose Musik tritt automatisch ein. Das Gemüt entscheidet.

Gibt es ein Heilmittel dagegen? Zweifellos nur dieses: Der Weltverkehr der Musik muß wiederhergestellt werden. Die Schranken zwischen den Völkern müssen ganz fallen. Deutschland muß aus dem Mund und aus den Händen fremder Künstler selbst die fremde Musik entgegennehmen.

Aber die Hindernisse sind klar. Sie sind nur in einem Falle, in dem der Franzosen, politischer Art. Wir mögen eine Geistesverfassung, die Deutschland und Frankreich auch künstlerisch trennt, beklagen: viel schwerer wiegen die wirtschaftlichen Hindernisse, die sich der Freizügigkeit des Musikers entgegenstellen.

Nehmen wir aber an, daß es einmal gelingt, dieser Schwierigkeiten Herr zu werden und das deutsche Musikleben zum Spiegelbild der gesamten Entwicklung zu machen; so leuchtet doch ein, daß das Musikschaffen in Deutschland gerade jetzt sich für den Blick der anderen nur sehr langsam vollziehen kann. Ist alles Künstlerische rassenpsychologisch bestimmt, so kann die deutsche Musik ihrem Wesen nach nur in der Sammlung erstarken. Sie braucht ein tiefes Atemholen. Sie kann nicht einfach Methoden der anderen übernehmen, um nur ja den Anschluß an die Weltmusik nicht zu versäumen. Deutschland will dem Klang der anderen lauschen, aber seinen eigenen Weg gehen. Mitten in dieser schweren Zeit, die den Amüsiertrieb der Masse maßlos steigert, erwacht in den Besten zugleich mit dem Ekel vor der höchsten städtischen Zivilisation ein Drang zu neuer Weltanschauung. Wohin diese Erregung münden wird, wissen wir nicht. Jedenfalls kann

eine neue deutsche Musik nur aus genialer Tiefe einer schöpferischen Persönlichkeit, nicht aus dem Jahrmarkt der Welt hervorgehen. Aber es scheint, der Weg, den wir bis dahin zu durchlaufen haben, ist sehr weit und voller Krümmungen. Gerade der Tiefgang deutscher Musik führt von einem Versuch zum anderen, während in der musikalischen Umwelt manche überraschende Lösung als Kunstwerk auftaucht. Das Problem der Form stellt sich dem Deutschen wesentlich verschiedener dar als dem Romanen. Wir warten auf die neue Einfalt, die den entscheidenden Schritt tut.
Es mag bitter sein zu sehen, daß Amerika alle starken reproduktiven Kräfte Europas an sich zieht. Die großen Fragen der Kunst werden so nicht entschieden.

Der Kulturwert der Musik

Von OSCAR BIE

Jedesmal beim Beginn der neuen Spielzeit lege ich mir die Frage vor, ob die viele Musik, die wir zu hören bekommen werden, wirklich den Menschen in uns beflügeln und erheben und bessern wird. Ich kann mir Gegner der Musik vorstellen, die behaupten, daß diese Kunst etwas Verweichlichendes an sich habe, und das Lebensgefühl nicht kräftigt, sondern undeutlich und verschwommen macht. Ich habe es selbst oft geglaubt. Aber nur, wenn ich theoretisch darüber nachdachte. Sobald die Wellen der Musik mein Ohr selbst trafen, verschwanden diese Zweifel sofort, und ich empfand, wenn die richtige Empfängnisbereitschaft vorhanden war, einen wohltätigen Einfluß, dem ich mich nicht entziehen konnte. Malerisch oder poetisch disponiert war ich niemals so, daß die Musik es nicht sofort überwunden hätte.
In wem sie sitzt, in dem überstrahlt sie alles andere. Gehen wir von Tatsachen aus. Sie ist eine starke und erobernde Kunst. Sie ist wenigstens in der Produktion durchaus männlich. Die wenigen weiblichen Komponisten, die es gibt und die immer epigonisch veranlagt waren, beweisen es. Der Laie stellt sich den Musiker häufig feminin und weichlich vor. Aber kein musikalischer Schöpfer von Bedeutung war es jemals. Den führenden Musikern merkt man diesen Beruf kaum an. Es ist so, als ob die Kunst auf irgend einem Wunderwege von jenseits in ihr Gehirn gelangt wäre und dort ihre Zauber wirkt, über die wir uns keine Rechenschaft geben können. Gerade die Musik, die nichts von Nachahmung hat und zu dem Leben nur in einer mittelbaren Beziehung steht, sitzt in ihnen wie eine Gnade, wie ein Geschenk metaphysischer Herkunft. In jahrelanger Arbeit hat sie sich in ihnen zur Meisterlichkeit entwickelt und wirkt unkontrolliert und doch nach strengen Gesetzen in ihnen fort, eine einzige Mischung von Jenseitigkeit und Handwerk. Dies ist das wirkliche Wesen der Musik. Hören wir Beethoven, so wissen wir, daß sie niemals ein Spiel ist, eine Träumerei, ein Müßiggang, sondern Ausdruck vitalster Kräfte. Daß sie dabei auch phantasieren und träumen kann, ist nur ihre süße Unbeschränktheit.
Der Kulturwert, der durch diese Schöpfungen entsteht, ist also kein negativer, auch kein destruktiver, sondern ein aufbauender und fruchtbarer. Er äußert sich doppelt: individuell und allgemein. Der individuelle Kulturwert, der jede einzelne Person betrifft, immer verschieden nach ihrer Bildung und Einstellung, bedeutet jene Hebung des Lebensgefühls, die wir alle empfinden, wenn wir nach langer Zeit wieder einmal ein Streichorchester hören, oder den Bau einer großen Fuge verfolgen, oder der Gewalt eines Chores uns hingeben. Das scheinen selbstverständliche Dinge, aber in ihnen liegt eine solche Leiden-

schaft der Kunst, wie sie kaum durch dichterische und sicher nicht durch malerische Eindrücke erreicht werden kann. Man muß diese allabendlichen Vorgänge miteinander multiplizieren, um die Dankbarkeit gegen die Musik verstehen zu können. Ich sagte es oft und sage es immer wieder: sie kommt aus einer transzendenten Ferne, sie wäre uns unverständlich, wenn wir sie nicht hätten, sie ist nach logischen Gesetzen nicht zu erklären und aus dieser irdischen Welt niemals ganz zu begreifen. Sie ist der einzige Zusammenhang mit einer höheren Ordnung der Dinge, der uns sicher gegeben ist. Was sonst sich trennt, findet hier seine Harmonie. Was dumpf ist und unausgebildet, findet hier seinen Rhythmus. Und das Melos der Welt, das wir niemals reinlich vernehmen, findet hier eine Form. Je nach dem Grade der musikalischen Bildung wirken diese Eindrücke mittelbarer oder unmittelbarer auf den Zuhörer und entheben ihn der Alltäglichkeit. Die Beziehung zum Irdischen sucht er nur auf unteren Stufen. Auf der höheren Stufe genießt er die absolute Schönheit einer sphärischen Kunst, die sich im Meister, wie durch ein Wunder gespiegelt hat. Und immer wieder gleitet das Werk an ihm vorüber, jedesmal gestärkt durch den Zusatz von Lebenserfahrung, den er ihm gibt. Es gliedert sich die Kette der Wiederholungen, es baut sich das persönliche Gebäude seiner Teilnahme und Liebe, seiner Erinnerungen und Wünsche, es umgrenzt sich die Tradition. Eine wundervolle Ordnung der Kraft und des Ausdruckes erscheint vor seinen Sinnen, und er findet in ihr eine Ruhe und Befriedigung, wie sie ihm weder der Tag noch die Künste des Tages bieten können. Hier setzt auch die Schwierigkeit ein. Der starke traditionelle Zug dieser musikalischen Erziehung verhindert die leichte Aufnahme des Neuen. Der Kulturwert der neuen Musik steht in einem dauernden Kampfe mit der schweren Gewohnheit der alten. Er muß erst alle Hemmungen überwinden, um selbst wieder Gewohnheit zu werden. In dem Augenblick, wo er in den Kreis der Tradition und Gewohnheit tritt, wandelt er sich vom Kämpfer zum Erzieher und erleidet alle Schicksale, die auf diesem Wege liegen.

Der andere Kulturwert der Musik ist ein gesellschaftlicher. Es ist eine Eigentümlichkeit dieser Kunst, daß sie ohne die große Erregung des Dramas die Masse bindet, zumal sie selbst schon in den meisten Fällen als ein sozialer Körper auftritt, als Kammermusik, Orchester, Chor, von einer solchen Kompliziertheit des inneren Organismus, wie sie das Drama niemals erreichen kann. Der sozial schwierigste Mechanismus, den eine Kunst überhaupt kennt, ist die Oper. Und gerade sie, die der Verschwendung hingegeben ist, hat die verschwenderischste Form einer luxuriösen musikalischen Gesellschaft herausgebildet. Je nach ihrer Gattung haben die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten eine andere gesellschaftliche Bindung bedingt. Die Religiosität des oratorischen Konzertes, die Virtuosität des Solistenkonzertes, die Intimität der Kammermusik, erscheinen als verschiedene Formen, die Musik gesellschaftlich zu beantworten. Das Gesellschaftliche bedeutet nicht bloß ein äußeres Zusammensein von Menschen, sondern es weckt soziale Kräfte, die im Einzelnen nicht in dieser Macht vorhanden sind. Virtuosität und Intimität sind nicht bloß äußerliche Erscheinungsformen der Musik, sondern es sind Parolen der Zusammengehörigkeit von Menschen, die ihre Gemeinschaft einmal sinnlich, ein andermal unsinnlich zu genießen haben. Die Musik ist das Agens dafür. Es gibt ein politisches Agens, ein dramatisches, das Masseninstinkte und Massentugenden weckt: das sind andere Fälle in der Psychologie der sozialen Empfindung. Das musikalische Agens ist durch nichts zu ersetzen. Auch nicht durch Religion. Denn reiner als Religion läßt es die Transzendenz in ihrer absoluten Sphäre, setzt sie ungern in Beziehung zum Leben und betont nicht die Schulmeisterlichkeit, um durch die wahre Meisterlichkeit um so tiefer zu wirken. Alle

Empfindungswellen der verschiedensten Art, die die Musik sozial auslöst, gehören in den Bezirk ihres allgemeinen Kulturwertes. Je abstrakter die Feierlichkeit ist, auch die Feierlichkeit des Humors, die sie hervorruft, desto höher liegt das Niveau ihrer Arbeit, und desto weiter ziehen sich ihre gesellschaftlichen Möglichkeiten. Würden wir sie aus unserer Kultur streichen, so würde auf den ersten Schlag vielleicht nichts Greifbares fortfallen, aber die Erde würde vertrocknen und der Himmel sich für immer schließen.

DARIUS MILHAUD

Von HENRY PRUNIÈRES (Nachdruck nicht erlaubt)

Camille Saint Saens hat einst behauptet, bei ihm sei das Komponieren etwas so Naturgemäßes wie beim Apfelbaum das Tragen von Früchten. Trotz seiner Banalität muß ich auf dieses Gleichnis zurückkommen, wenn ich die Fruchtbarkeit des Darius Milhaud charakterisieren will. Die Aeste beugen sich unter der Last, der Erdboden ist mit Früchten besät . . . Greift zu und eßt! Ihr seid erstaunt? Der Apfel war grün. Dieser hier ist etwas säuerlich: er wird Euch durch seinen Geschmack überraschen. Einige sind wurmstichig. Aber schaut dorthin! Da liegen welche mit golden schimmernder Haut, mit herrlichem Aroma, mit saftigem Fleisch . . . . . .

Es gibt Komponisten, die Musik schaffen unter Aufwendung all ihrer Willenskraft. Für sie bedeutet Arbeiten zugleich Leiden und Glücklichsein. Bei anderen kommt die Inspiration wie ein Wechselfieber. Noch andere können spielend komponieren. Milhaud weiß nichts von Mühseligkeit, nichts von Ekstasen, nichts von Spielereien: er steckt voller Musik. Er läßt seine Gedanken sich kristallisieren, und sie tropfen als Noten auf das Papier.

Die Werke dieses Siebenundzwanzigjährigen umfassen zahlreiche Lieder, Kammermusik, sinfonische Arbeiten, lyrische Intermezzi, Balletts etc. Ich bewundere wirklich gewisse Kritiker, die glauben, ein Gesamturteil über Milhauds Musik fällen zu können, und seinen Stil definieren, nachdem sie im Theater Champs-Elysees „Le Boeuf sur le toit" gehört haben.

Stil?! Gewiß, er wird sich seinen Stil schaffen: bei seinen letzten Werken fühlt man, wie er Elemente ordnet und bearbeitet. Trotzdem kann man nicht leugnen, daß die Sprache, deren er sich bedient, noch undeutlich ist, und daß er sich häufig aus den verschiedensten Idiomen Worte leiht. In „Alissa" fand man Formen, wie sie bei dem Impressionismus von Debussy herrschten. Jetzt wiederum hört man Wendungen, wie sie Stravinsky und Schoenberg eigen sind. Im übrigen sind die Anklänge an debussysche Harmonien der „Alissa" und stravinskysche Polyphonien der „Choëphoren" ganz unwesentlich, weil in diesen zwei Werken sich ein unsprüngliches Talent offenbart. Ehe man über Darius Milhaud ein Urteil fällt, muß man daran denken, daß es sich hier um einen Künstler handelt, der noch mitten in der Entwickelung steht und dessen Schaffensdrang so mächtig ist, daß er nach allen Richtungen hin sich betätigt. Alissa, die Poèmes juifs, die Choëphoren, der Boeuf sur le toit, das zweite Quartett, Protée, — all diese Werke zeigen recht wenig Verwandtschaft und gemeinsame Züge. Darius Milhaud produziert viel, zweifellos zu viel. Aber man fühlt, daß dieses unablässige Schaffen für ihn Bedürfnis ist. Wir wollen versuchen, eine Auswahl zu treffen; denn es ist durchaus nicht alles gleichwertig.

„Gott schütze mich vor meinen Freunden!" Es gehört schon ein starkes Rückgrat dazu, um die Plumpheiten zu ertragen, die gewisse Kritiker loslassen, als Lobeserhebungen auf die neue Jugend. Das größte Unrecht taten sie diesen jungen Leuten, indem sie es so darstellten, als ob sie im Alter von zwanzig Jahren nichts mehr zu lernen hätten und, was technische Gewandtheit anbelangt, sogar einen Ravel oder Stravinsky belehren könnten. Das ist absurd! Darius Milhaud, Honegger, Francis Poulenc, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Georges Auric haben nichts von Wunderkindern an sich. Es sind wahrhaft Junge, mit all dem, was dieses Wort umfaßt: Kühnheit, Fröhlichkeit, Uebertreibungen und manchmal auch Unerfahrenheit. Das gilt weder für Milhaud, der die Gewandtheit selber ist, noch für Honegger, dessen Meisterschaft sich täglich offenbart; — aber für einige ihrer Kameraden, die kaum zwanzig Jahre alt und noch weit davon entfernt sind, alle Geheimnisse des Handwerks zu kennen. Milhaud scheint fast einer anderen Generation anzugehören, so gehaltvoll ist sein Ausdruck, so sicher seine Kunst. Was nicht hindert, daß auch er noch viel arbeiten muß, um jene Beherrschung des Stils zu erreichen, die das Zeichen eines großen Künstlers ist.

Die Aufführungen des „Boeuf" sind dazu benutzt worden, um das Werk von Darius Milhaud in Bausch und Bogen zu verdammen: „Ganz nett, aber herzlich wenig Musik". Als ich dieses Urteil las, dachte ich an die liebliche „Alissa". Ein Zyklus von 22 Liedern, deren Prosatext aus der „Porte Etroite" des André Gide stammt. Da wird ein und dasselbe Gefühl mit kaum variierenden Nüancen geschildert, und doch wirkt die Komposition keinen Augenblick langweilig, so mächtig und kraftvoll ist die Musik. Ist das nicht ein schlagender Beweis dafür, daß dieser Zwanzigjährige noch mehr besitzt als bloße Gewandtheit?

„Alissa" wurde eines Abends von Madame Jane Bathori gesungen in jenem Hause der Bücherfreunde, das ebenso klein ist wie die Behausung des Sokrates war und ebenso beliebt bei wahren Freunden der Kunst. Als die Lieder verklungen waren, fühlte jeder am Zittern der Stimmen, am Glanz der Augen, daß hier Seele zu Seele gesprochen hatte. Gleichviel, ob die Technik an Debussy erinnert, gleichviel, ob man im Vortrag die Accente von „Bilitis", ob man in den Harmonien entfernte Aehnlichkeit mit der „Cathédrale engloutie" findet. Was diese Musik so hinreißend macht, das ist nicht allein die Wirkung des Wohlklangs, sondern die Empfindung, die sie beseelt. Wenn das Werk übrigens auch sein Vokabularium dem Impressionismus entlehnt hat, so zeigt die Inspiration doch ganz und gar keinen Impressionismus. Eher erinnern diese Lieder an Schubert, an Schumann, an Mendelssohn als an Debussy oder an Ravel, — wenn auch nicht im Formalen, so doch im Geistigen. Milhaud besitzt einen Fundus von sentimentaler, etwas romantisch angehauchter Inspiration. Und wer manchmal diesen kräftigen Jungen auf den Tisch springen sah, wie er das Geschirr zerschmetterte, um ein übermütiges Solo zu tanzen, der mußte unwillkürlich daran denken, wie ähnlich der Zeitvertreib romantischer Dichter und Musiker (während der Regierung Louis-Philippes) war. Dieses Bedürfnis nach lärmendem Spiel kann man hin und wieder bei Milhaud beobachten. Seine Lustigkeit ist nicht laut und possenhaft wie bei Chabrier, gleicht auch nicht dem spöttischen Humor von Ravel. Er ist vergnügt wie seine Altersgenossen und liebt ungemein die Kinos, Klowns, Jazz-Bands. Mir persönlich fehlt größtenteils das Verständnis für diese Komik. Doch konstatiere ich, daß sie andere amüsiert, und ich denke nicht daran, ihr die Existenzberechtigung abzusprechen. Der „Boeuf sur le toit" gibt für solchen exzentrischen Geschmack das beste Beispiel. Tangos, brasilianische Volkslieder und

Tänze bilden die Themen. Verblüffende Orchestereffekte, wie man sie bei Jazz-Bands von südamerikanischen Niggern hört. Das alles in eine unharmonische Sprache mit rauhen Akzenten übertragen: Eindrücke, die der Komponist während des lärmenden Karnevals in Rio bekam. Wie Chabrier in seiner üppigen „España" seine Erinnerungen an den Aufenthalt in Spanien zusammengefaßt hatte. Ein Motiv aus der Partitur des „Boeuf sur le toit" ist einem brasilianischen Tango entnommen, der „Le Boeuf sur le toit" heißt: daher der drollige Name des Werkes.

Fragmente aus den „Choëphores" sind mehrere Male in Konzerten aufgeführt worden. Aber das Werk wurde für die Aufführungen im Theater d'Orange geschaffen und geschrieben zu der herrlichen Uebertragung von Paul Claudel. Seit dem „Psaume" von Florent Schmitt hat man keine Gelegenheit mehr gehabt, ein französisches Werk von dieser Macht zu hören. Die Musik besitzt das Derbe, Herbe des antiken Dramas, — sein primitives Ungestüm, seine wilde Kraft. Die Trauerklagen der Jungfrauen, das Opfer auf dem Grabe Agamemnons, in dem sich die Sehnsucht nach dem Morde — als Sühne — wie wahnsinnig offenbart, das alles kann man nie ohne stärkste Erregung hören. Welch Gefühl der Erleichterung, wenn der Chor die strahlende Gerechtigkeit anruft und ein wenig Licht in diese Finsternis fällt. Bei den Aufführungen wurde eine lange Szene ausgelassen, in denen zwei Erzählungen von Elektra, Helena und dem Chor mit Begleitung von Schlaginstrumenten gesungen werden. Eine derartige Begleitung der Singstimmen habe ich nur noch in der Szene gehört, in welcher der Chor seinen heiligen Abscheu ausdrückt bei den schlimmen Vorzeichen, die sich von allen Seiten mehren. Während der Schauspieler spricht, geben Trommelschläge (siebzehn verschiedene Schlaginstrumente wirken mit) gewisse Rhythmen an, die sich vermengen, sich durchkreuzen, sich übereinanderstellen und ein klangvolles Gewebe bilden, — zugleich verworren und deutlich —, das die flüsternden und rufenden Stimmen des Chors ausfüllen. Ich muß gestehen, daß der überaus starke Eindruck, den die Szene mir hinterließ, vielleicht nicht bloß durch die Musik geschaffen wurde. Darius Milhaud hat wohl jene rein physische Sensation ausgenützt, die uns immer bezwingt, wenn beim Theater in einem ergreifenden Moment Volksmassen auf die Bühne strömen. Womit ich aber nicht leugnen will, daß er in der glücklichsten Weise verstanden hat, das Orchester mit neuen Klangwirkungen zu bereichern. Uebrigens hat er sich nur solcher Schlaginstrumente bedient, wie sie von Berlioz in seiner Abhandlung über die Zusammensetzung eines Orchesters aufgezählt worden sind: von der klassischen Pauke an bis zu den Klappern, Kastagnetten, Fouets usw. Und er hat nicht daran gedacht, die Lärmapparate zu benützen, die die Futuristen lieben.

In „l'Homme et son désir", einem Werk, das nach einem symbolischen Szenarium Paul Claudels komponiert und im Winter im Theater der Champs Elysées aufgeführt worden ist, sind ganze Episoden, in denen die Mimik durch die achtzehn Schlaginstrumente Rhythmus erhält. Diesem Rhythmus stellt sich ein anderer entgegen: der des kleinen Orchesters, das aus einigen solistisch behandelten Instrumenten besteht. Ferne Chöre steigern den mystischen Eindruck des Ensmbles. Mächtig ist die Wirkung der nächtlichen Szene im „Forêt vierge" — schade, daß ein paar vulgäre Stellen dieses schöne Werk zum Teil verderben!

Die sinfonische Suite, die für die geplanten Aufführungen des „Protée" von Paul Claudel komponiert wurde und die bei den Kölner Konzerten so heftigen Zorn erregt hat, scheint mir das vollendetste Werk zu sein, das Darius Milhaud geschaffen hat. Der Stoff ist ergiebig, die Gedanken originell, der Stil kraftvoll und konzentriert. Die Komposition macht

nicht den Eindruck bloßer Improvisation, außerordentlicher Sorglosigkeit — einer Schwäche des allzu sehr begabten Künstlers: Sie ist in den Jahren 1913—1919 oft durchgearbeitet worden. Die letzte Bearbeitung für großes Orchester umfaßt fünf Teile. Nach einer Ouvertüre, die elegischen Charakter hat, bricht ein lärmendes Präludium los, das sich in ein klangreiches Chaos auflöst. Eine Fuge, die Trompeten und Posaunen anstimmen, bringt Ordnung und Licht in den Schoß der Finsternis zurück. Aber mehr noch als das Pastorale mit dem leichten Rhythmus und der volkstümlichen Weise — deren Melodie ein wenig mit Mendelssohnismen getränkt ist —, mehr noch als das Nocturne liebe ich den letzten Teil: ein massives, brutales, tolles, schnaubendes Finale, das wie eine mächtige Dampfmaschine vorwärts braust, von Stößen erschüttert.

Milhaud schreibt mit besonderem Vergnügen Kammermusik. Das ist der Teil seiner Werke, den ich am wenigsten kenne. Ich habe nur den „Printemps" und das „Pastorale" für neun und sieben Instrumente gehört, die Sonate für Klavier und Blasinstrumente und das vierte Quartett, das eins seiner Meisterwerke ist. Hier findet man keine Spur mehr von der zyklischen Form, die die Einheit des zweiten Quartetts sicherte. Wie bei einem Triptychon bringen die beiden Seitenflügel das Mittelstück zur rechten Geltung: der Anfang mäßig bewegt, melancholisch angehaucht, — das Ende lebhaft und lustig, alle beide sehr kurz, — heben durch schroffen Gegensatz den großen, mächtigen Schmerz, der aus der Trauermusik mit dem eigenwilligen Rhythmus spricht, stark hervor.

Milhaud hat unglaublich viele Lieder geschrieben. Ich kenne welche, die scheußlich sind. Ihm scheint alles zum Komponieren geeignet. Ist er doch eines Tages auf den Gedanken gekommen, Prospekte landwirtschaftlicher Maschinen in Musik zu setzen, indem er die eigenartige Poesie der mähenden und erntenden Riesengeräte ganz erstaunlich in Töne übertrug! Ich liebe besonders seine jüdischen Volkslieder und die Kompositionen von Dichtungen Paul Claudels und Tagores. Er zeigt hier eine Reaktion gegen die übliche lyrische Deklamation und kommt auf den Gesang zurück, auf die organisch entwickelte Melodie. Sicherlich hat sie nur sehr entfernte Aehnlichkeit mit der planmäßig eingeteilten Form, die unsere Väter entzückte. Aber nichtsdestoweniger führt sie ihr unabhängiges Dasein. Sie ist nicht mehr Sklavin der Worte. Wer sich von dem Gebrauch einer Polyphonie nicht abschrecken läßt, die den Ohren von Neulingen furchtbar ist, durch melodische und harmonische Kunststücke, wie Stravinsky und Schoenberg sie zuerst in die Musiksprache eingeführt haben, der wird in diesen Liedern eine Rückkehr finden zu der Aesthetik Schumanns und Mendelssohns: nur daß sie in moderner Weise benutzt wird.

Man darf sich nicht an Aeußerlichkeiten halten. Trotz revolutionärer Geberden ist Milhaud ein Konservativer. Freilich leugnet er die banalen Gesetze, auf denen der traditionelle Unterricht beruht. Seine harmonische Polyphonie, die Melodien gern parallel, in verschiedenen Tönen übereinander fortschreiten läßt, wird Vincent d'Indy nicht weniger mißfallen als Camille Saint-Saens. Aber in all seinen Werken zeigt sich eine Sorgfalt beim Aufbau, bei der Anordnung und den Proportionen, die ihn eher an die Schule César Francks, d'Indys, Magnards angliedert als an die der Meister des Impressionismus: Debussy und Ravel. Nicht aus Spottlust, wie viele geglaubt haben, nennt Milhaud Mendelssohn unter seinen Lieblingskomponisten. Ich glaube fast, Darius Milhaud könnte in der zeitgenössischen Kunst, die eine Beute der Anarchie geworden ist, eine Rolle spielen, analog der des genialen Musikers, der wunderbare, instinktmäßige Entdeckungen vom Romantismus einem klassischen Ideal dienstbar gemacht hat. Ob mit Recht oder mit Unrecht — ich sehe in ihm eine starke junge Kraft, die helfen wird, im Chaos Ordnung zu schaffen. (Einzig berechtigte Uebersetzung aus dem Französischen von MARGARETE HEILMANN)

Die Musikverhältnisse in Italien und der erste Italienische Musikkongreß

Von FRITZ WINDISCH

Trotz Pizzetti, trotz Malipiero und Casella stehen Musikpflege und Kunstauffassung im neuen Italien noch ganz unter dem Bann des gewaltigen Gestern, der belcantistischen Oper Verdis und ihrer veristischen Bereicherung durch Mascagni und Puccini. Instrumentale Kammermusik hat für die südlichen Hochkulturstätten der Vokalkunst ausschließlich Import-Bedeutung; man erachtet den Anbau im eigenen Lande nicht als Notwendigkeit, da augenblicklich noch für die herrschende Anschauung der Inbegriff aller Musik in der gesungenen Darstellung liegt. Es gibt bis auf den heutigen Tag in Italien keine feststehenden Sinfonie-Orchester, sondern man findet lediglich einige unzulängliche Kammermusikvereinigungen vor und ein Publikum, das — überwiegend eingestellt auf homophone Satzkunst — kein Ohr für fortschrittliche Polyphonie, kontrapunktische Struktur und weitgeschwungene Melodik besitzt. Dieser Umstand beeinträchtigt einerseits aufs empfindlichste die Entfaltung und Auswirkung neuer instrumentaler Kräfte, andererseits begünstigt er das Aufkommen einer ausgleichend mittleren Produktion (Tommasini, Liuzzi, Orifice, Martuzzi, Zanella u. v. a.), die als Bindeglied zwischen der traditionellen Kunstanschauung Italiens und den fortschrittlichen kammermusikalischen Errungenschaften anderer Länder eine heillose Stilverwirrung verursachte. Man findet in den Werken jener Uebergangskomponisten mit Vorliebe deutsche Früh- und Spätromantik verarbeitet, andere stehen in völliger Abhängigkeit von der französisch impressionistischen Schule, ohne daß Debussys innerstes Wesen einen fortentwickelnden Einfluß auf ihr Schaffen ausgeübt hätte. Nirgends kommt ein eigener Stil oder eine selbständige Form zum Durchbruch; alles zerbröckelt ohne tragende Energie unter der veräußerlichenden Einwirkung der Oper. Schöpferische Indifferenz, attavistisches Tasten und akademischer Konzessionismus haben jede Eigenart in der gegenwärtig repräsentierenden Musik Italiens verwischt. Die entwicklungsfruchtbare Basis ist verloren gegangen.

Die Erkenntnis dieser schweren inneren Gefahr für die Kulturverhältnisse des Südens war ein Hauptanlaß zu der Einberufung des 1. Italienischen Musikkongresses, der als ein Anzeichen neuerwachender geistiger Initiative erachtet werden muß. Allerdings verdienen mehr die ergiebige Art der Problemstellung und die Gründlichkeit der polemisierenden Auseinandersetzungen Anerkennung als Einzelheiten der Lösungen.

Wie in der gesamten europäischen Kulturbewegung stand auch auf der Turiner Tagung die Erziehungsfrage als Kernproblem im Mittelpunkt der Erörterungen. Sehr wichtige Entscheidungen wurden für die noch völlig daniederliegende musikalische Volksbildung in Italien getroffen: Neuorganisierung des Chorgesanges in allen Schulen, staatliche Unterstützung von Wanderchören, geistige Hebung des Konservatoriumwesens, Gründung von musikalischen Volksbildungsinstituten usw. (Giulio Bas trat in ausführlichen Darlegungen für eine Erziehungsmethode im Pestalozzischen Sinne ein.) Aber man vergriff sich auch ebenso schwerwiegend bei wesentlichen Reformbeschlüssen in der Wahl der Mittel, die teils in gänzlich reaktionärer, teils in einseitig nationalistischer Tendenz gipfelten.

Was hat Kunst mit der Zollgrenze, was hat Erziehung mit balsamierter Doktrin zu tun? Bei jeder Gelegenheit wurde die ruhmreiche künstlerische Vergangenheit Italiens zitiert; man vergaß aber dabei die Nutzanwendung auf heutige Zeitverhältnisse, die sich im Ver-

gleich zu damals in ihrem soziologischen Unterbau nicht wesentlich verändert haben. Gewiß gab es neben den vielen ruhmreichen Kulturträgern, die trotz ihrer gewaltigen Ideen elend zugrunde gingen, gelegentlich einen Verdi, der ein erkenntnisreiches Publikum vorfand (und was kann als höherer Zweck der Erziehung gelten als Empfänglichkeit der Allgemeinheit!). Die vergangenheiterfüllte Gegenwart jedoch hat weder aus der positiven noch aus der negativen Erfahrung die ethische Konsequenz gezogen. Genau wie ehedem kämpfen die wenigen fortschrittlichen Elemente in Italien gegen eine Barrikade von Voreingenommenheit und entwicklungsfeindlicher Kunstanschauung. Der Turiner Kongreß brachte keine Lösung in dieser wichtigen kulturellen Lebensfrage; er verschärfte eher noch die Gegensätze, indem erneut durch Majoritätsbeschluß die traditionelle Methodik im öffentlichen Unterrichtswesen sanktioniert wurde. Damit bleibt auch weiterhin der heranwachsenden Jugend der Sinn für fortschrittliche Entwicklung verschlossen.
Ein nicht geringerer taktischer Fehler war die nationale Einseitigkeit der Tagung. Jedes Land befindet sich durch staatliche Sonderverhältnisse in einer spezifisch wirtschaftlichen Lage, die unter Umständen stark in Rücksicht gezogen werden muß. Allgemein kulturwirtschaftliche Probleme aber fordern zu einer gedeihlichen Lösung den Austausch von Erfahrungen in allen Kulturländern. Wie mannigfaltige Anregungen hätte allein Deutschland zu den verschiedensten Organisationsfragen aus seiner kämpfenden Praxis beitragen können, wenn man sich in Turin nicht auf ein rein nationales Programm festgelegt hätte, und wie reiche wechselseitige Nutzanwendungen hätten sich für alle europäischen Staaten ergeben, wenn zu den umfassenden Turiner Beratungen ausländische Vertreter als aktive Teilnehmer berufen worden wären. Geistige Schätze eines Volkes gewinnen erst (ähnlich den Bodenerträgnissen eines Landes) volle kulturelle Bedeutung in ihrer Beziehung zu der Weltkulturbewegung. Alles kulturwahre Geschehen wird stets von einem allgemeingültigen anationalen Inhalt getragen.
In keinem Falle ist das musikkulturelle Problem Italiens nur eine exklusiv nationalistische Angelegenheit.
Die europäische Musik ist in einer Entwicklung begriffen, die über kurz oder lang Italien in den Vordergrund der Ereignisse rücken muß. Es ist kein Zufall, sondern eine Folge von genetischen Zusammenhängen, daß in der letzten Zeit an verschiedenen Stellen zugleich der Versuch auftaucht, die menschliche Stimme, das vollkommenste Tonwerkzeug, in ganz neuer Verwendung als Vokalinstrument nutzbar zu machen. Eine Idee, die aus dem instrumentalen Geist der Kammermusik geboren wurde, die aus dem polyphonen Stadium dieser Gattung hervorwächst und in einer neuen reinen Vokalkunst (ohne Gebundenheit an Text und Wort) voll erweiterter technischer Möglichkeiten eine gewaltige Auswirkung finden kann. Erfüllen sich jenseits der Alpen die kammermusikalischen Vorbedingungen für die neuen vokalen Werdekräfte durch Umschwung der augenblicklich musikbestimmenden Verhältnisse, so gibt es der natürlichen Veranlagung nach kein geeigneteres Land, in dem sich diese Entwicklung großartiger vollenden könnte als in dem Urgarten aller Vokalkultur: Italien.

Jungitalienische Komponisten

Von GUIDO M. GATTI

I. Franco Alfano

(Nachdruck nicht erlaubt)

Im Jahre 1912, während der symphonischen Konzertsaison in San Remo, führte der Dirigent Panizza vor einem internationalen Publikum die Symphonie in E Dur von Franco Alfano auf. Dem Werk war Erfolg beschieden. Dennoch, obschon seit 1910 veröffentlicht, sah die Symphonie in der Erwartung einer zweiten italienischen Aufführung die Jahre nutzlos verstreichen. Das Werk hatte damals und hat auch heute noch einen bedeutenden Wert, über die Kühnheit des Musikers hinaus im Gebrauch der ungewohnten Symphonik.

Damals glaubte man, daß der Opernkomponist Alfano nichts anderes sein konnte und durfte, als eben ein Opernkomponist.

Es ist eine beim italienischen Publikum alteingewurzelte Meinung, daß die Musiker in zwei Klassen einzuteilen sind, nämlich in Operkomponisten und die sogenannten absoluten Musiker, und nur unter den erstgenannten glaubte man, konnte die italienische Musik sich hervortun und behaupten gegenüber den ausländischen Komponisten.

Die Symphonie hat man bei uns als eine exotische Pflanze angesehen, für die das südliche Klima nicht günstig ist, man hat sie als eine Kulturnotwendigkeit über sich ergehen lassen und ohne besondere Sympathie und Erregung hat man die Aufführungen fremder symphonischer Werke angehört.

Im Grunde hat sich dieses ewige Kind, das unser Publikum geblieben ist, damit getröstet, daß es sich ins Theater rettete und sich dem Zauber der gesungenen Melodie überließ, mit der Wonne des Schuljungen, der nach der Stunde die Schule verläßt und die Elastizität seiner Beine in den öffentlichen Gärten erprobt. Man hat mit Gleichgültigkeit und nicht ohne eine gewisse Böswilligkeit den Musiker betrachtet, der sich nicht damit begnügt, jedesmal das nationale Gericht zu servieren, nämlich ein historisches oder veristisches Melodrama, ein Abenteuer im mittelalterlichen Kostüm oder aus einer verschollenen Chronik gezogen.

So ist es auch Alfano gegangen. Man hat ihm vorgeworfen, daß er die Erwartungen jener getäuscht hat, die hofften, ihn im Olymp der Opernschreiber des dritten Italiens thronen zu sehen.

Nun ist sicherlich „Risurrezione" eine Jugendoper und geschrieben mehr unter dem Einfluß der damals neuen Oper von Giordano (Fedora, 1898), als unter dem Eindruck des Tolstoischen Dramas. Aber die Partitur zeigt eine Persönlichkeit mit eigenen Ansichten und mit der Kraft, sie auszudrücken. In dieser ersten Oper Alfanos, die er mit 25 Jahren geschrieben hat (der Komponist ist geboren am 8. März 1877 in Neapel), gibt es mehr als eine Seite, die sich durch den Geist, der sie beseelt, klar abhebt von den wohlbekannten Werken unserer damals jungen italienischen Schule.

Prüft man des näheren die Gesangspartie, der gewöhnlich die Textworte mit unglaublicher Gleichgültigkeit unterlegt sind, so bemerkt man, daß der Musiker sich mit dem Wert des Wortes beschäftigt. Er beachtet nicht nur aufs sorgsamste die tonischen und prosodischen Akzente, sondern was noch mehr bedeutet, er achtet auf das Wesen und den Wert des Wortes.

In der „Risurrezione" gibt es Momente, in denen man von einer instrumentalen Verwicklung absehen kann und fühlen kann, wie das Drama im Gesang lebt.

Flüchtige Zeichen einer neuen und starken Erfahrung festigen sich und werden deutlicher in der Oper „Der Schatten des Don Giovanni" („Il principe Zilah" ist eine Uebergangsoper und soll uns hier nicht beschäftigen.)
Die Oper hält sich auf jenem lyrischen Felde, von dem Alfano die schönsten Blüten seiner Empfindsamkeit zu pflücken weiß. Sie ist das Ergebnis jener Arbeit tiefer geistiger Umpflügung und Stärkung, die mit der Symphonie vollendet ist. Was uns an dieser Oper vor allem auffällt, ist die Menge der Musik. Alfano gibt auf jeder Seite Fluten von Musik, die alles umdeutet und erklärt, aus einem poetischen Drama hat er ein musikalisches Drama gemacht. Erst die Musik, dann das Theater, entweder das eine oder das andere als ein ganzes, aber keine Kompromisse. Es ist begreiflich, daß Publikum und Kritik etwas ratlos vor einer Oper standen, die sie nachdrücklich in eine mit Musik geladene Atmosphäre versetzt, in drei langen Akten voll von Musik, Klang, Rhythmen, Harmonien, Klangfarben. Derjenige, der behauptet, daß in dem „Schatten des Don Giovanni" genug musikalischer Stoff für drei Opern ist, würde die Wahrheit sagen, wenn man an die Aermlichkeit der musikalischen Erfindung denkt, mit der sich soviel andere zeitgenössische Opern begnügen. Alfanos Drama zeichnet sich gerade durch seinen musikalischen Klangwert aus, der nicht durch fremde Elemente verunreinigt ist. Wie sollte man in ihm nicht die Schönheit der lyrischen Deklamation bemerken? — oder die Lyrik der instrumentalen Partien, die gleichsam die unzähligen Stimmen einer glühenden Seele sind oder die Durchsichtigkeit und Gleichmäßigkeit des symphonischen Gewebes, in dem sich ein Orchestrator von außerordentlicher Kraft zeigt, der reich ist an neuen Einfällen, dem das leidenschaftliche Empfinden Mengen wunderbarer Farben suggeriert, die wirksam sind durch die Kraft des Ausdruckes und die rhythmische Beweglichkeit? Ueberdies gibt eine natürliche Vorliebe des Komponisten für eine merkwürdige, der Auflösung entbehrende Chromatik seinen melodischen Konturen eine eigentümliche Sinnlichkeit. „Der Schatten des Giovanni", am 3. April 1914 in der Scala in Mailand aufgeführt, ist später vom Komponisten etwas umgearbeitet worden. Seine jüngere Schwester „Sacuntula" soll demnächst im Teatre Communale in Bologna ihre Taufe erleben. In der „Sacuntula" ist der für Alfanos Opern bezeichnende lyrische Charakter auf das höchste gesteigert: sie ist ganz und gar Gesang. Vom ersten Takt bis zum letzten drückt der Musiker rückhaltlos seine Seele aus, die das Bedürfnis hat, sich in allen möglichen Formen des Gesanges mit Fülle und Freude zu geben. Dann die Arbeit des Feilens. Wieviele Umwandlungen erlebt eine Phrase, ein Motiv, bis es seine endgültige Form gefunden hat; so kommt eine gedrängte thematische Arbeit zustande, von der die Oper Zusammenhalt und Einheitlichkeit empfängt; ist doch der Geist, der sie beseelt, eine Eingebung des Musikers unter der Herrschaft seiner schöpferischen Phantasie. Auf keiner Seite ein Aussetzen des schöpferischen Funkens und Eintritt des kalten Willens. Wie ein häufiges Anlaufnehmen vor dem Aufschwung zum lyrischen Flug, so wirken gewisse Ruhepunkte als Vorbereitung zu dem, was folgt, und auch diese Ruhepunkte sind nicht bar der Eingebung.
Die Sinfonie in E Dur, zusammen mit dem jüngeren Quartett enthüllt einen anderen Charakterzug der Musik Alfanos, nämlich seine dichtverschlungene, bis in die letzten Konsequenzen hin gesteigerte Kontrapunktik. Die Eingebung des Musikers drückt sich fast immer mehr durch Linien als durch Farben aus; die Kontur hat unbestreitbar eine absolute Vorherrschaft. Wenn es hier Kontur heißt, so ist darunter natürlich nicht die Anwendung eines steifen und kalten Kontrapunktes zu verstehen, sondern etwas Nervöses und Lebendes, das gleichsam die elastischen Fibern der Komposition ausmacht. In

dieser Hinsicht ist der neapolitanische Musiker der Bewegung von gestern vorausgegangen, die sich gegen den Impressionismus und die harmonische Uebertreibung auflehnt und sich zugunsten einer größeren konstruktiven und plastischen Festigung betätigt. Wenn diese Tendenz bei Alfano wie in einigen Teilen der genannten Opern schon zur Virtuosität wird, dann müssen wir daran denken, daß Alfano in der Leipziger Schule eine Zeitlang seine Studien als Schüler von Reger und von Jadassohn gemacht hat. Man darf auch seinen langen Aufenthalt in Deutschland nicht vergessen und den Verkehr, den er mit der Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Deutschland pflog, beeinflußt von Brahms und Bruckner.

An jenen Stellen (die, wenn sie auch nicht selten sind, so doch kaum die Harmonie der Komposition trüben und die Schönheit anderer Stellen verdunkeln können) bemerken wir eine Neigung, der Zeichnung Strich auf Strich hinzuzufügen, die Themen im ganzen oder in Fragmenten hin und her zu drehen, kurz eine Gehirnarbeit an ein thematisches Material zu setzen, das an seiner Vornehmheit, in der Frische seiner Eingebung nur gewinnen würde, wenn man es schmucklos und klar hervortreten ließe.

Wie schon gesagt, hat diese Hinneigung zum Technischen kaum Spuren hinterlassen in der anmutigen „Suite Romantica". Das wennschon nicht gerade sehr persönlich gehaltene Werk enthält dennoch Seiten wahrer Poesie, denen eine kluge Verwendung volkstümlicher Melodien den Eindruck angenehmer Frische gibt. Fast peinlich wirkt bisweilen diese Vorliebe für das Technische in der Sinfonie und im Quartett. In der Sinfonie gibt die Neigung bisweilen die Veranlassung zu Weitschweifigkeiten, denen der Musiker nachträglich entgegengearbeitet hat, indem er den dritten Satz strich und im letzten Satze Abkürzungen angab.

Dies vorausgeschickt, wäre es ungerecht, nicht die Vorzüge eines Werkes anzuerkennen, das in seiner lyrischen und musikalischen Konzeption nicht nur die Kunst des Musikers beweist, sondern in der Wüste der italienischen Sinfonie sich stark bemerkbar macht. Wenn man daran denkt, daß die Sinfonie im Jahre 1909 geschrieben wurde, zu einer Zeit, als die sinfonischen Arbeiten italienischer Künstler gering an Zahl waren und den Spuren der deutschen Klassiker gar zu getreulich folgten, dann wird man die Schwächen und Auswüchse der Partitur wohl entschuldigen können.

Vom Orchester der Sinfonie bis zum „Schatten des Don Giovanni" und der „Sacuntula" ist der Fortschritt in die Augen springend. Diese beiden letzten Partituren zeigen uns einen geläuterten Alfano, der seine Mittel völlig beherrscht. Der schöpferische Quell ist nicht dünner, er ist nur klarer und heller geworden. Der instrumentale Part der Sacuntula behauptet sich neben den geschätztesten Opern. Das Orchester ist dem Charakter des Werkes wunderbar angepaßt und schöpft aus der lyrischen Quelle, sie verstärkend und ihr immerwährend Nahrung zuführend. Es ist klar, daß der Musiker in seinem Orchester lebte, schon während seine Arbeit am Klavier vorwärts ging und daß die instrumentale Verwicklung aus derselben Quelle ihren Ursprung hatte, aus der der Gesang floß: leicht und durchsichtig da, wo der Gesang sich in feinen Linien zeichnet, gleich einem leichten Rauchwölkchen aufwärts schwebt und sich in die Luft verliert; energisch und robust da, wo das menschliche Pathos seine verzweifelten Schreie ausstößt; aber alles dieses ohne Uebertreibung (die noch bisweilen in der Partitur des „Schattens" bemerkbar ist), vielmehr mit einer dauernden Arbeit der Vereinfachung und Konzentration, die schließlich nur die bezeichnendsten und ausdruckreichsten Stimmen hervortreten läßt.

Aus dieser Vereinfachung der Mittel heraus geschrieben sind auch die drei „Gedichte des

Tagore", in denen die Stimme zarte, leicht bewegte Umrisse hat und von einer Reinheit und klassischen Haltung ist, daß man in dieser Hinsicht an die „Chansons de Bilitis" von Debussy denkt. Das Streichquartett hat, wie wir glauben, mehr Verwandtschaft mit der älteren Sinfonie als mit den neueren Arbeiten. Durch seinen kontrapunktischen Charakter unterscheidet es sich deutlich vom Quartett der neuen Franzosen, das mehr eine impressionistische Suite ist, und geht direkt zurück auf die letzten Quartette von Beethoven und auf jene von Brahms. Dazu kommt die starke Würze der modernen lebhaften Harmonik und eine Nervosität des musikalischen Gewebes, die dieses Werk dem Rahmen der Kunst des neapolitanischen Meisters wohl einpaßt. Die Komposition gehört zu jenen, die sich ausschließlich durch rein musikalische Mittel durchsetzen. Sie will nichts beschreiben und bezeichnen, sie hat nicht einen sentimentalen Leitfaden oder einen Kommentar nötig. Sie ist nur Musik, reine Musik, fähig, die Seele des Hörers in die Welt seiner Träume und Wünsche zu tragen, zu ihm zu reden in der wahren Sprache des Unerkennbaren und Unendlichen.

Die Sinfonie und „Sacuntula" sind die beiden Arbeiten, die Alfanos starke Persönlichkeit in ihre Elemente zerlegen. Auf der einen Seite die Schöpfung eines starken Dialektikers, dessen Gedanken sich ausbreiten und sammeln in einem Bau, der gleichzeitig streng und mild ist. Auf der anderen Seite das unbändige lyrische Gefühl, der Gesang, der mühelos aus den Tiefen der Seele quillt. Die Leidenschaftlichkeit, die hervorbricht, das Leben, das sich geltend macht mit seinen Kämpfen, seinen Idealen, seiner schließlichen Erlösung durch die Liebe. In der Sinfonie enthüllt sich ein Baumeister. Ausgesuchte Bausteine fügt er mit Sorgfalt und tiefem Wissen aneinander, einen jeden zum anderen passend in Farbe und Wesen. In der „Sacuntula" wiederum macht sich eher ein Dichter geltend. Eine größere Freiheit herrscht hier, tiefer ist der Atemzug, bewegter die Vision und Melodie klingt, Melodie, Melodie allem voran. Die Gestalten der Legende leben ein jugendliches Leben, sie lieben mit allen Fibern ihres Herzens und haben jene poetischen Züge, durch die sie unsterblich werden. So Sacuntula, das göttliche Mädchen, das sich selbst der Liebe opfert, indem es dem Geliebten ein Kind schenkt: nahe ist sie uns mit allen ihren Sinnen, Fähigkeiten, und dennoch weit entfernt von uns in Zeit und Raum, umflossen von einer Atmosphäre, die nicht mehr irdisch ist und noch nicht überweltlich.

Es ist notwendig, die Wichtigkeit und Schönheit von Alfanos Theater im Vergleich zum zeitgenössischen Theater überhaupt zu begreifen. Alfano einem Mascagni, Puccini und ihrer Schule beizugesellen, wäre nicht nur eine Ungerechtigkeit, sondern auch ein schwerer kritischer Irrtum. Dieser Irrtum wird offenkundig, sei es, daß wir die Konzeption seines musikalischen Dramas im ganzen betrachten, sei es, daß wir die musikalische Substanz und die Ausdrucksweise, die ihr zugrunde liegt, prüfen. Im übrigen genügt es, an die Textbücher zu denken, die Alfano in Musik gesetzt hat, um von der Höhe seiner Intentionen, von dem Ernst, mit dem er ein Gedicht in Musik setzt, überzeugt zu sein. Da er daran verzweifelte, einen Dichter zu finden, der ihn zufriedenstellte, hat er schließlich das Libretto der „Sacuntula" sich selbst geschrieben, nachdem er den „Schatten des Giovanni" in Musik gesetzt hat, dessen poetische Qualitäten durchaus nicht gering sind. Wir befinden uns jetzt auf ganz anderem Boden: Das Kunstwerk bestrebt sich, Vorstellungen von ausgeprägter menschlicher und philosophischer Bedeutsamkeit zu formen. Der Dichter neigt zum Stilisieren, will das Leben in Poesie umbilden, will die Elemente ewiger Schönheit aus ihm ziehen, die in allen seinen Aeußerungen sich demjenigen offenbaren, der es mit reinen Augen betrachtet. Schließlich will er — und darin liegt vielleicht sein

größter Zauber — die Fäden einem unlösbaren Ziel entgegenführen, wo alles sich in die ruhige Betrachtung des Seins auflöst. Katinka ist erlöst, Don Giovanni stirbt in der Ueberzeugung, daß die Liebe keine Narrheit ist, sondern daß das Leben nur von ihr Licht, Wärme und Sinn erhält. Sacuntula stirbt verzeihend, und aus ihrem Tod erneut sich das Leben in dem göttlichen Wunder der Geburt.

Dieses Sehnen nach Idealismus übersetzt sich in den letzten Werken des Musikers in eine lebhafte, ruhelose Sprache, in eine Ausbreitung dichter Lyrik, die uns wirklich den Ausdruck des Lebens in seinem immerwährenden Wechseln und Werden gibt, den Ausdruck eines frischen Lebens, in dem das Blut mit Kraft kreist und das Fleisch mit der Farbe der Jugend färbt. Alfanos Musik ist nicht bleichsüchtig und müde, in ihr tränkt das Wasser dauernd die Wurzeln so, so daß ihr Stoff immer neu und fruchtbar ist. Ueberschwänglichkeit ist ein Wort, das auf die Lippen vieler kommt, wenn man von Alfano spricht. Ueberschwänglichkeit oder Lebhaftigkeit sollte man besser sagen, enthüllt sich in seinem Sprechen, seinem Handeln, seinen Gesten (vergessen wir nicht, daß Alfano in Neapel zuhause ist, ja sogar in Posillipo) und auch in seiner zweiten Sprache, eben in der Musik.

Diese Musik hat die Fülle von Gedanken, von Gesten, Kontrasten, aber sie ist nicht pleonastisch oder geschwollen. Unter dem Fluß der musikalischen Rede ruht immer eine lebendige Substanz. Diese Rede ist immer fesselnd, packt uns und läßt uns kaum die Zeit zum Nachdenken. Wir werden in die Seele der Musik selbst versetzt, in jene Gegenden der Musik, wo kaum Platz mehr ist für die Konstruktionen des puren Verstandes. Wir finden unsere Jugend wieder, mit allen ihren Impulsen und Träumen, unserer schäumendes Leben, alles dies dennoch immer gegen die Zukunft projiziert, in dem ängstlichen Haschen nach dem einen Ideal, das uns bezaubert und uns entflieht: Das Drama, das wir jeden Tag erleben, zwischen dem Traum, der unsere Wonne ist und der Wirklichkeit, die unsere Qual ist.

Anmerkung: Zur Ergänzung wäre noch hinzuzufügen, daß Alfano außer den hier angegebenen Kompositionen viele Klavierstücke geschrieben hat, die zwischen 1895 und 1900 in Deutschland erschienen sind. Es kommen hinzu die Oper „Miranda" (in zwei Akten, Text von Fogazzara, 1896), „La Fonte Euschir", zwei Akte von L. Jllica (1898), die Ballette: „Napoli" (1900) und „Lorenza" (1901), drei „Lyriche Brevi" auf Gedichte von Luppis (1920) und drei andere „Lyriche, Dormivoglia" auf Gedichte von Lipparini. Alle späteren Werke Alfanos sind bei Ricordi in Mailand erschienen, mit Ausnahme des Quartetts, das Rizzi & Co. in Bologna verlegt haben.

(Einzig berechtigte Uebersetzung aus dem Italienischen von Dr. Hugo Leichtentritt.)

Sinfonische Musik in Amerika

Von HENRY F. GILBERT

Wie allgemein bekannt ist, hat die deutsche Musik eine hervorragende Rolle bei der musikalischen Erziehung des amerikanischen Volkes gespielt, dessen Geschmack und Verständnis für die Schönheit der Musik durch das Anhören der deutschen Klassiker erzogen und gebildet worden sind.

Unsere Sinfonie-Orchester bestanden zum größten Teil aus deutschen Musikern, und ihre Leitung befand sich in den Händen bedeutender deutscher Kapellmeister. Das hat alles der Krieg mit einem Schlage geändert, und die deutsche Musik verschwand eine Zeitlang aus den Programmen unserer Symphoniekonzerte. Inzwischen gewann die französische Kompositionsschule einen großen Einfluß auf unser Musikleben. In den

letzten 20 Jahren hat sich in Amerika, besonders in Boston, hier und da Interesse für französische Musik gezeigt, und durch den Krieg ist diese Tatsache in verstärktem Maße zutage getreten.
Wir haben alle Arten französischer Werke, — gute, schlechte und mittelmäßige, bedeutungslose — genossen, um durch diese verzweifelten Anstrengungen den Ausfall an solider Kost, nämlich deutscher Musik, wettzumachen.
Aber dieser Zustand konnte nicht dauern. Der Einfluß des Krieges auf die Kultur war tatsächlich nur ein zeitweiliger und oberflächlicher. Obgleich deutsche Kapellmeister gegenwärtig in Amerika sehr in der Minderzahl sind, so ist die Antipathie gegen deutsche Musik rasch wieder verschwunden und unsere sinfonischen Programme nehmen mehr und mehr die Form an, welche ihnen vor dem Kriege eigen war.
Die Programme der vergangenen Saison 1920—21 des Bostoner Sinfonie - Orchesters zeigen, daß ungefähr derselbe Zustand wie derjenige vor der Kriegszeit wieder eingetreten ist, und das, obgleich der Dirigent Pierre Monteux ist, von dem man naturgemäß erwarten sollte, daß er seine Nation (die „Grande Nation") besonders bevorzugen würde.
Es fanden 24 Konzerte in jener Saison statt. In diesen wurden 91 verschiedene Werke aufgeführt.
Diese verteilten sich auf die Komponisten der verschiedenen Nationalitäten wie folgt: 38 Deutsche, 19 Franzosen, 13 Amerikaner, 6 Russen, 5 Engländer und 10 auf verschiedene andere Nationen.
Von amerikanischen Kompositionen wurden folgende zur Aufführung gebracht: E. B. Hill „Der Zusammenbruch des Hauses Usher", Sinf. Gedicht (nach Poe); Gustav Strube, Vier Präludien; D. G. Mason „Russen", Fünf Lieder für Bariton; Ch. T. Griffes, „Der Vergnügungs-Dom von Kubla Khan", Sinf. Gedicht (nach Coleridge); Seth Bingham, Passacaglia; John A. Carpenter, Suite aus dem Ballett „Der Geburtstag der Infanta"; H. F. Gilbert, „Indianische Skizzen"; Ch. M. Loeffler, Gedicht „Das gute Lied"; G. W. Chadwick, Overture „Melpomene"; Arthur Forte, Suite in E-dur; Arthur Shepherd, „Fantasie für Klavier und Orchester"; Stuart Mason, „Rhapsodie über eine persische Weise"; Ernest Bloch, „Hiver-Printemps", zwei Gedichte für Orchester.
Es fragt sich, ob Strube, Loeffler und Bloch zu den amerikanischen Komponisten gezählt werden sollten, aber da Amerika noch keine spezielle eigene Musik hervorgebracht hat, wie es in den hauptsächlichsten Ländern Europas geschehen ist, so bezeichnet man als amerikanischen Komponisten kurzweg jedweden, welcher in Amerika lebt und komponiert.
Es gibt in Amerika viele Komponisten und solche, die es sein möchten. Wenn wir die beiden bedeutendsten Elemente unserer Konzertprogramme näher ins Auge fassen, werden wir sehr bald gewahr, daß unsere Komponisten sich zum größten Teil in zwei Klassen einteilen lassen, erstens nämlich in solche, welche deutschen Vorbildern nachstreben und zweitens die, welche die französischen Komponisten nachahmen. Jedwede Nation beginnt die Entwickelung seiner Kultur durch Imitation der Kultur einer anderen Nation. Dies ist der erste notwendige Schritt, aber solange als die Imitation anhält, wird nichts von dauerndem Werte geschaffen. Nun gibt es aber noch eine Klasse amerikanischer Komponisten, so gering an der Zahl, daß sie vorläufig nur in wenigen Exemplaren besteht. Diese haben die Wahrheit obiger Erfahrungsweisheit erkannt und arbeiten mit aller Macht darauf hin, Kompositionen zu schaffen, welche

volkeigenes Gepräge, irgendwelche spezielle Charakteristik zur Schau tragen, auf Grund deren man sagen könnte, „nur ein amerikanischer Komponist konnte dies schreiben". Während es nun viele amerikanische K o m p o n i s t e n gibt (einige darunter in technischer Hinsicht hervorragend begabt), so sind, um es parodox auszudrücken, trotzdem sehr wenige a m e r i k a n i s c h e Komponisten darunter. Diese wenigen „Amerikanisten" sind hauptsächlich noch „Experimentalisten". Sie versuchen es unter Benutzung von Neger-, Indischen, Eskimo-, Creolischen und Spanisch - Amerikanischen Melodien, nicht etwa mit der Absicht, eine Schule auf diesen Quellen aufzubauen, sondern nur, um mal von der liebedienerischen Nachahmung europäischer Vorbilder abzukommen, an denen man so lange festgehalten hatte.

In sieben oder acht von unseren großen Städten werden erstklassige Sinfonie-Konzerte gegeben. Diese werden durch Abonnenten und Gönner unterhalten, da die Regierung Amerikas sich nicht um die Förderung der schönen Künste kümmert. Neue derartige Unternehmen werden von Zeit zu Zeit in anderen Städten ins Leben gerufen. Sie schießen empor wie Pilze nach dem Regen und — leider — verschwinden sie auch oft so schnell, wie sie kamen. Denn alles ist hier in einem Zustande des Flusses. Obwohl das Gute sich nur langsam seinen Weg bahnt, ist der fortwährende Wechsel der Dinge augenscheinlich und bildet ein besonderes Merkmal unseres Temperaments.

Wie alles bei uns, so ist auch die Zahl der Sinfonie-Konzerte eines dieser Orchester-Gesellschaften eine große. Herr Damrosch, der Dirigent des Newyorker Sinfonie-Orchesters, soll kürzlich gesagt haben, daß er in der vergangenen Konzertsaison hundertfünfzehn Konzerte und über hundert Proben geleitet habe. Die meisten großen Orchester begeben sich nach Schluß der Saison auf Konzerttournee. So machte z. B. das Newyorker Philharmonische Orchester eine mehrmonatige Tournee und konzertierte in fast allen größeren Städten Amerikas, und das alles nach Absolvierung eines anstrengenden Konzertwinters.

Das Bostoner Sinfonie-Orchester veranstaltet mehrere Tourneen und zwar wochenweise innerhalb der regulären Saison und gibt außerdem nach Schluß derselben noch eine Serie populärer Konzerte, welche zwei Monate lang allabendlich stattfinden. Die Programme des Bostoner Orchesters umfassen so ziemlich alle Gattungen der Musikliteratur, wobei eine merkwürdige Beobachtung gemacht wurde. In Gegenden, wo das Publikum weniger musikalisch erzogen ist, wurden besonders ganz moderne Kompositionen verlangt. Das Volk wünscht dort zuerst die Bekanntschaft mit den neuesten Kompositionswerken zu machen. So wurde in einer Stadt im fernen Westen eines der gewagtesten modernen Werke auf besonderes Verlangen sechsmal hintereinander aufgeführt und mußte auf der sich anschließenden Konzertreise des Orchesters in drei Städten auf allgemeines Verlangen wiederholt werden. Dieses Werk war beispielsweise das „Heiden-Lied" (nach Virgil) von Charles Martin Loeffler. Obwohl nun Loeffler gewöhnlich zu den amerikanischen Komponisten gerechnet wird und seit langen Jahren in Amerika lebt, so ist seine musikalische Richtung beinahe ganz französisch, was sich aus der Tatsache erklären läßt, daß er im Elsaß geboren wurde. Die Popularität dieses Werkes läßt daher auch noch andere Folgerungen zu.

Die Entwicklung des musikalischen Geschmacks und der Ideale des amerikanischen Publikums ist in der Weise erzogen und herangebildet worden, daß die Idee sich fest eingewurzelt hat, es könne keine gute Komposition von einem Amerikaner geben, welche nicht in bezug auf die Technik und die Inspiration den Spuren der europäischen

Musik folgt. Die Orchesterdirigenten für ihr Teil haben diese Anschauungen großgezogen, indem sie die Aufführung solcher Kompositionen verweigerten, welche nicht ihren eigenen Kunstanschauungen entsprachen.

Früher, als der deutsche Kapellmeister noch allmächtig herrschte, hatten nur solche Werke eine Möglichkeit aufgeführt zu werden, welche ganz und gar im Geiste der deutschen Schule geschrieben waren. Neuerdings, angesichts des wachsenden französischen Einflusses, hat jedoch eine amerikanische Komposition, welche in Inspiration und Charakter dem französischen Temperament ähnelt, eine gute Chance aufgeführt und mit Ehren aufgenommen zu werden.

Aber wie gesagt, eine Komposition muß die eine oder andere Art imitieren: „Französisch oder Deutsch" sein, um einer ernsten Beachtung seitens der Kritik und eines großen Teiles unseres Publikums gewürdigt zu werden.

Es ist durchaus begreiflich, daß dies so sein muß. Und doch wird gerade dadurch das Emporkommen und das Wachstum einer amerikanischen Komponistenschule bekämpft und gehindert. Selbstverständlich haben die Orchesterdirigenten Recht, wenn sie alles das von der Aufführung ausschließen, was technisch allein nicht mal der Aufführung wert erscheint. Eine Komposition jedoch deswegen auszuschließen, weil sie nicht dienerhaft den Geist anderer nachahmt, ist falsch und wälzt einen extragroßen Stein auf den Weg des Fortschrittes. Alle, welche versuchen, etwas Neues in das Leben hineinzubringen, haben so wie so schon hart genug zu kämpfen gegen den natürlichen Geist des Althergebrachten, Konservativen. Aber derjenige Komponist, welcher vor allem erst mal amerikanisch sein will, hat ein noch viel schlechteres Leben als seine Kollegen in fremden Ländern. Und das alles nur, weil die musikalische Kunst Europas geistig so fest eingewurzelt ist und das Gemüt des Publikums voll und ganz beherrscht. Auf diese Weise erkennt das Publikum auch nicht „sein Eigenstes", wenn es ihm vorgesetzt wird.

Ich selbst bin ein amerikanischer Komponist und versuche meine Inspiration in gewissen Eigenheiten unseres Temperaments auszudrücken, in unserer Literatur, in Bruchstücken von Volksmelodien und so weiter. Trotzdem haben die Kritiker einige, meiner Ansicht nach ganz charakteristisch und amerikanische Kompositionen als „exotisch" bezeichnet. Zum Beispiel blieb Chadwick's „Vagrom Ballad" (Wanderer's Ballade), ein Werk von makelloser Technik, voll von unnachahmlichen amerikanischen Humors, für lange Zeit unaufgeführt, nur weil es einen „exotischen" Geschmack in den Augen des damaligen deutschen Dirigenten hatte.

Ein Werk von mir, „Tanz auf Place Congo", wurde verachtungsvoll zur Seite geschoben und von einem Dirigenten des Bostoner Sinfonie-Orchesters als „Nigger-Musik" gebrandmarkt.

Trotz all dieser Opposition und trotz der Tatsache, daß die meisten amerikanischen Komponisten noch getreue Nachahmer der französischen und der deutschen Schablone sind, ist ein leiser Anfang gemacht worden auf dem Wege zu einer amerikanischen Komponistenschule. Aber dies ist immer noch nur ein Anfang — eine Suche nach einer Richtung.

In den letzten Jahren ist auch von seiten der Orchesterdirigenten mehr Neigung zutage getreten, amerikanische Werke aufzuführen und die Achtung und Sympathie von seiten der Kritiker mehr und mehr gewachsen.

Daß dieser schwache und noch in den Kinderschuhen steckende Versuch wachsen und sich zu etwas wirklich Würdigem entwickeln möge, ist mein persönlicher ernster Wunsch.

(Einzig berechtigte Uebersetzung aus dem Englischen von CÉSAR SAERCHINGER)

Die Zukunft des Balletts

Von EGON WELLESZ

Es scheint mir die Stunde gekommen zu sein, in der über die Gegenwart und Zukunft des Balletts als eines integrierenden Teiles der dramatischen Kunst gesprochen werden muß. Denn wir erleben die ganz eigenartige Erscheinung, daß sich die Tanzkunst in den letzten Jahren außerordentlich entwickelt hat, so daß man berechtigt ist, von einer neuen Blüte des Tanzes zu sprechen; daß alles, was mit Tanz und Geste zusammenhängt, ein lebhaftes Interesse beim Publikum findet; daß aber — im Gegensatz zu dieser Erscheinung — die leitenden Faktoren der Theater eine merkwürdige Apathie zeigen, sich dieser Bestrebungen zu bedienen, diese Bewegung aufzugreifen.

Man kann ja die Abneigung mancher Opernleiter gegen das „Ballett" begreifen, mit dem sie Zeit ihres Wirkens nur Plage und wenig Freude erlebt haben. Manchen von ihnen, die Vorkämpfer des Wagnerschen Musikdramas gewesen sind, steckt noch die Antipathie gegen das Ballett im Blut, die von dem denkwürdigen Theaterskandal der Pariser Tannhäuser-Aufführung herrührt.

Dieses Ballett ist natürlich nicht gemeint. Es war wurzellos und unzeitgemäß, ungesunder Auswuchs einer verwerflichen Kunstform, die Ernst vortäuschen wollte, wo er nicht hingehörte und an wahrer Größe hilflos zuschanden wurde. Das Ballett der „Großen Oper" war verlogen, wie die ganze Gattung dieser historisierenden Musik.

Es gab eine Ballettkunst in der Frühzeit der Oper und es gibt heute eine neue. Europa lernte sie kennen, als 1909 das „Russische Ballett unter Djaghileff in den Metropolen des Westens auftrat und mit den Vorstellungen begann, die jedem, der sie sah, unvergessen geblieben sind. Es war da eine wunderbare Uebereinstimmung von Geste und Tanz, Rhythmen und Musik, Dekoration und Kostüm. Solches hatten die Meister der Barocke geschaffen, alle Künste in glücklicher Art vereinigend. Hier wurde dies wieder zur Tat. Djaghileff verstand es, ein Tänzerensemble aus Individualitäten zu bilden, Musiker wie Stravinsky, Debussy, Ravel zu inspirieren, Maler wie Bakst, Roerich, Derain, Matisse, Picasso für die Inszenierung zu gewinnen. Es war oft das Kühnste und Gewagteste, was hier geboten wurde — man denke an den Sacre du Printemps — aber die Art, wie es geboten wurde, war so vollendet, daß niemals ein théâtre à coté daraus wurde.

Eine Erscheinung wie die der russischen Balletts in Europa konnte nicht ohne Folgen bleiben. Man sah, man bewunderte, man begann nachzuahmen. Aehnliche Bestrebungen fanden Mut, ihren eigenen Weg zu gehen. Aber jeder Versuch Einzelner, einen ähnlichen Apparat zu schaffen, mußte scheitern, da die Kosten für die Ausbildung und Vorbereitung eines Ballettensembles unerschwinglich waren, und die Theater, die über bestehenden Apparat verfügten, der zwar unvollkommen aber immerhin bildungsfähig war, dachten nicht daran, reformierend einzugreifen.

So mußte ein Ausweg gesucht werden. Es begann die Phase des Einzeltanzes, bei dem eine Intensivierung des Ausdrucks und der Geste angestrebt wurde, die im Massentanze nicht zu erreichen war, wenn auch das Technische an sich kaum eine Vervollkommnung erfuhr. Aber diese Tänze hatten ihre natürliche Begrenzung in der Individualität der Tanzenden, und boten keine Möglichkeit einer höheren Form, die nur aus Spiel und Gegenspiel resultieren kann. So entstand die dritte Phase, an deren Beginn wir heute stehen. In ihr scheint das individuelle Moment wieder zurückzutreten. Es entstehen kleine Ensembles, welche der Gruppenkomposition wieder ihr Hauptaugenmerk zuwenden.

In den letzten Jahren konnte man in Deutschland, hauptsächlich aber in Wien, die außerordentlichen Darbietungen des Ensembles von Ellen Tels sehen, die mit ihren Tänzerinnen aus Moskau kam und eine Art der Geste brachte, die gewissermaßen einen Gegensatz zu der Richtung Djaghileffs bedeutet. Während das Russische Ballett unter Djaghileff technisch auf der älteren Schule basiert, hat Ellen Tels ihre Technik auf gymnastischer Grundlage aufgebaut und läßt den Impuls zu einer Geste gleichsam in jedem Muskel sichtbar werden. Wenn mehrere Tänzerinnen sich zu einer Gruppe zusammenschließen, fühlt man den Rhythmus, der von einer Gestalt zu der anderen hinüberschwingt. Bei dieser Art des Tanzes wirkt eine realistische Dekoration eher störend als fördernd. Es ist eine stilisierte Art des Tanzes, die eine ebensolche Art der Dekoration und der Kostüme erfordert.
Da die großen Opernbühnen mit wenigen rühmlichen Ausnahmen für die neue Bewegung kein rechtes Verständnis zeigen, sind die Tänzer und Tänzerinnen, die, teils einzeln, teils in kleineren Gruppen ihre Kunst zeigen wollen, gezwungen, in Konzertsälen, die für diesen Zweck nur notdürftig adoptiert werden können, oder in Variétés aufzutreten.
Dies hat folgenden Nachteil: Abgesehen davon, daß gewissermaßen der Begriff der Bühne, der Hintergrund einer noch so sparsamen aber tektonisch vollendeten Szenerie, eine richtige Bühnenbeleuchtung notwendig ist, um der Plastik der Bewegungen den richtigen Rahmen zu geben, sind alle, die auf passagère Veranstaltungen angewiesen sind, gezwungen, in der Wahl der Musikstücke, zu denen sie tanzen, Konzessionen zu machen, und damit fällt das schöpferische Moment der ganzen Bewegung in sich zusammen.
Das Schöpferische der neuen Tanzkunst kann nur darin bestehen, daß die Musik unserer Zeit Empfindungen in den Tänzen erweckt, die diese durch entsprechende Gesten auszudrücken suchen. Heute geschieht das Gegenteil. Die Tänzer sind von dem Wunsche beseelt, sich selbst durch Bewegungen auszudrücken und wählen dazu Stücke, die dem Gefühlsinhalt einer vergangenen Epoche angehören. Sie können gar nicht anders.
Für den großen Raum, den jeder Tänzer benötigt, gehört als entsprechender Klangkörper das Orchester. Nun ist es technisch unmöglich, daß ein Tänzer, eine Tänzerin, ein Ensemble, das heute hier, morgen dort konzertiert, in einer einzigen Probe, — denn mehr wird ihnen vom Veranstalter aus materiellen Rücksichten nicht zugestanden — neue Musik vollendet einstudieren könnte.
Finden diese Vorführungen in einem Variété in einer fortlaufenden Reihe von Aufführungen statt, so verbietet die Umgebung und die Minderwertigkeit des Orchesters meistens von selbst die Wahl neuerer Musik. Sind die Tanzenden dennoch gewillt, sich durch alle diese Hindernisse in der Wahl der Musikstücke nicht behindern zu lassen, so nehmen sie Zuflucht zur Klavierbegleitung, die aber akustisch meist unzulänglich ist, und, wo es sich um die Bearbeitung eines Orchesterwerkes handelt, auch in klanglicher Beziehung nur ein Surrogat bedeutet. Den einzigen Ausweg, eine so vielversprechende Kunstbewegung nicht ungenützt vergehen zu lassen, sehe ich darin, daß die Theater sich ihrer bemächtigen und das Ballettwesen ausbauen, und zwar wäre hier das Prinzip der Stagione zu empfehlen. Nur die größten Theater verfügen heute über ein geschultes Ballett, das durch Zuzug neuer Kräfte den neuen Aufgaben zu entsprechen imstande wäre, daß für Opernbühnen, die nur ein Hilfsballett besitzen, die Einrichtung von Ballettfestspielen empfehlenswert wäre, für die eine Anzahl von Solotänzerinnen jeweils engagiert werden müßten, verstärkt durch das vorhandene Ballett oder Mitglieder von gymnasiastischen Schulen.
Die Leitung und Einstudierung müßte in der Hand einer befähigten Kraft liegen, einer Per-

sönlichkeit wie Nijinski oder Fokin oder der Karsavina, gleich begabt zum Tanzen wie zur Leitung und Führung eines Ensembles.

*

Es sind mit Absicht zunächst die technischen Fragen berührt worden; es mußte klar ausgesprochen werden, daß wir eine vielseitig gestaltete Tanzkunst von großen Entwicklungsmöglichkeiten haben, der nur die Führung großen Stiles fehlt; daß sich zahlreiche Kräfte zeigen, wo Begabung in unzulänglichen Veranstaltungen verzettelt wird; daß die Tanzenden nicht die Möglichkeit haben, sich voll zu entfalten, da äußere Gründe die entscheidende Vereinigung von neuer Geste und neuer Musik hindern. Aber erst aus der Vereinigung beider kann Höheres entstehen.
Und gerade im gegenwärtigen Augenblick hätte das Ballett und die Pantomime eine wichtige Funktion zu erfüllen: einzugreifen in das Gefüge der musikdramatischen Produktion, der Oper selbst neue Möglichkeiten zu erschließen, Verbindungen zu schaffen, die seit dem Barock unterbrochen sind: man denke nur an den Formenreichtum der Opern von Händel und Gluck, in denen so wunderbar der Gegensatz von Ruhe und Bewegung, von Gesang und Tanz oder Pantomime archtitektonisch durchgeführt ist.
Man mag über die dramatische Musik denken, wie man will: mit der Tatsache ist zu rechnen, daß sie seit mehr als drei Jahrhunderten im Mittelpunkt der musikalischen Bewegung steht. Unverkennbar ist auch das Streben, nach dem Auswirken der Wagner-Epoche zu einem neuen musikdramatischen Stil zu gelangen, bei dem der Musik wieder die Möglichkeit gegeben sein muß, weitere Bögen zu spannen, tektonisch in höherem Belange zu wirken. Als den ersten Versuch einer Revolte gegen das Musikdrama Wagners kann man ja die ganze Programmusik der neudeutschen Schule ansehen, die aber scheitern mußte, weil sie sich auf die Mittel der Technik des Musikdramas stützte, ohne sich des Vorteils der Verdeutlichung der musikalisch beschriebenen Vorgänge durch das Wort und die Szene zu bedienen.
Diesen Ausweg bieten Ballett und Pantomime weit vollkommener. Sie tragen in sich die Notwendigkeit einer Stilisierung, und verbieten die Realismen der Tonmalerei, an denen die Programmusik zugrunde gegangen ist. Der Musiker kann durch die poetische Grundlage der Ballettdichtung wie durch die Operndichtung inspiriert werden — es kommt eben da darauf an, ob ein Schriftsteller oder ein Dichter die Handlung erfunden hat —, ohne daß aber das Wort ihn zu einer bestimmten Beschränkung oder Formung des Musikalischen zwingen würde. Er ist viel mehr „absoluter" Musiker, und kann Architekturen schaffen, die an sich Geltung haben.
Es werden sich auch da die verschiedensten Arten zwischen dem großen Chorballett und der knappen Pantomime ergeben. Die großen Chormassen erhalten ihr Gegengewicht in einem großen, sinfonisch geführten Orchester; die Pantomime, auf kleine, intime Wirkungen eingestellt, und am günstigsten auf kleinen Bühnen aufgeführt, ein solistisches Kammermusizieren, das der Instrumentalmusik neue Perspektiven eröffnet.
Hier werden sich auch neue Möglichkeiten in der Behandlung des Orchesters ergeben. In der Oper wird sich immer ein Konflikt zwischen dem Klangwillen des Komponisten und der Tragkraft der Singstimme ergeben, wenn der Komponist es nicht vorzieht, auf die sogenannte „interessante" Instrumentation zu verzichten, und so zu instrumentieren, daß das gesungene Wort ohne Mühe verständlich ist. Die Gelegenheit, sich instrumental zu entfalten, hat der Komponist nur in den Ensembles, und in den pantomimisch durchgeführten Szenen.

Im Ballett kann der Komponist seiner Klangfantasie freien Lauf lassen; er wird auch zu Kombinationen angeregt, die in der absoluten Musik unberechtigt wären, im gesungenen Drama sich aber mit Rücksicht auf den Stil des Ganzen verbieten. Dazu gehört vor allem eine exponierte Führung der Blasinstrumente und eine gesteigerte Verwendung des Schlagwerks in allen Nuancen. Dies hängt mit der Vorliebe der Ballettdichtung für exotische Stoffe zusammen, die vollkommen berechtigt ist. Denn der Exotismus soll kein billiges Kolorit ergeben; er hat die Funktion, die Stilisierung, die in der Natur dieser Gattung des Musikdramas liegt, zu erleichtern.
Die Wahl der Sujets aus fernen, fremden Welten schafft die nötige Distanzierung, um den Menschen auf der Szene, die da singen und tanzen, das Irreale ihres Spiels zuzubilligen, um die Welt des Scheines, der Illusion als solche anzuerkennen.
Daher auch die Bevorzugung fremdartiger, oft nationaler Melodien in der Ballettmusik, die eine eigenartige Harmonik und Rhythmik erfordern. Bevorzuger peutatonischer Motive (Stravinsky), der Ganztonleiter (Debussy), heterophone Stimmführungen.
Alle diese Züge, die man an neuerer Ballettmusik beobachten kann, tragen, je nach der Person des Autors mehr oder minder zwingenden Charakter. Es liegt in all diesen Dingen die Gefahr der „Pseudo-Moderne", d. h. die Gefahr, daß Dinge, die Erlebnis des Einen sind, durch den Anderen zu bloßen „Mitteln" herabgewürdigt werden. Aber dies ist ja eine Gefahr bei jeder Kunst, und wir wollen nicht pharisäerhaft bei den Gefahren verweilen, sondern uns an das Produktive halten.
Höchst bedeutsam erscheint mir das Neu-erwachen des rhythmischen Sinnes. Der Tanz erfordert einen kontinuierlichen präzisen, starken Rhythmus, während in der polyrhythmischen Musik der letzten Jahre gerade dieser Faktor verpönt war. Ich glaube, daß durch das neuerwachte rhythmische Gefühl erst die Gestaltung neuer, tragkräftiger Formen möglich sein wird, und daß auf diesem Wege sich die Ueberwindung des klassisch-romantischen Formideals vollziehen wird.
Unerschöpflich die Möglichkeiten für die Inszenierung. Alles, was im Drama zu problematisch erscheint, was mit Rücksicht auf das gesprochene, oder gesungene Wort vermieden werden muß, kann hier von größter Wichtigkeit sein. Das Ballett ist eine ehrliche Kunst. Es täuscht nicht mehr vor als es ist. Immer steht der Komponist über dem Stoff, sagt gleichsam in jedem Augenblick: „Es ist nur Spiel".
Im Ballett kann der Regisseur die größten Wirkungen mit den geringsten Mitteln erzielen, wenn er den Rhythmus der Bewegungen zu nutzen versteht. Er kann Episoden einfügen, die durch unscheinbare Mittel, vielleicht nur eine Bewegung, die Handlung plastisch gestalten.
Aber ich will mich hier in keine Schilderung der Möglichkeiten einlassen, was geschehen könnte. Was geleistet werden kann, dafür bietet die Geschichte des russischen Balletts ein Beispiel. Alle Bedingungen wären gegeben; es fehlt nur die Persönlichkeit, die alle die Kräfte zu sammeln, zu formen weiß; die alle die unbewußt schlummernden Fähigkeiten aus den Menschen zu holen versteht.
Vielleicht bedarf es nur des Zeichens!

Der konzertierende Künstler und das Arbeitsrecht

Von Dr. RUDOLF CAHN-SPEYER,
Vorsitzendem im Verwaltungsrat des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands.

Die neue Reichsverfassung enthält in § 157 die folgende Bestimmung: „Die Arbeitskraft steht unter dem besonderen Schutz des Reiches. Das Reich schafft ein einheitliches Arbeitsrecht." Zur Durchführung dieser Verfassungsbestimmung ist im Reichsarbeitsministerium ein Arbeitsrechtsausschuß eingesetzt worden; er gliedert sich weiter in Unterausschüsse, welchen die Bearbeitung von Spezialfragen zugeteilt ist. Bei diesen Vorarbeiten ist der Grundgedanke aufgestellt worden, daß, im Gegensatz zu dem bisherigen Sachenrecht, in dem neuen Rechte ein Schutz für den arbeitenden Menschen selbst geschaffen werden solle, um seine Arbeitskraft zu erhalten, an welcher die Allgemeinheit so großes Interesse hat.

Eine der Unterkommissionen bearbeitet das Angestelltenvertragsrecht. Sie ist dazu geschritten, einen Begriff des Angestellten zu bilden, welcher das Objekt dieser Gesetzgebung sein soll, und sucht diesen Begriff so weit zu gestalten, daß er alles umfaßt, was man überhaupt unter den Begriff des Arbeitnehmers bringen kann, also auch den Künstler, der das Produkt seiner künstlerischen Tätigkeit gegen Entgelt dem Verleger, dem Schauspielunternehmer, dem Konzertveranstalter zur Verfügung stellt. Hierzu würde also auch der konzertierende Künstler gehören, insofern er nicht nur auf eigene Rechnung Konzerte veranstaltet, sondern auch Engagements gegen festes Honorar annimmt; denn hierbei bezahlt ihn nicht das kartenkaufende Publikum, sondern der Konzertunternehmer.

Die hier angewandte Methode fordert schon aus prinzipiellen Gründen zur Kritik heraus. Der natürliche Weg, der dem psychologischen Vorgang bei dem Begriffe bildenden Individuum entsprochen hätte, wäre der gewesen, die vorhandenen Berufsarten einer Prüfung daraufhin zu unterziehen, wie weit sie Gemeinsames aufweisen und unter einheitliche Gesichtspunkte gebracht werden können. Für die so gebildeten Gruppen hätte man dann gemeinsame Bestimmungen erlassen können, wobei die Einheitlichkeit des Rechts für alle Gruppen in der Einheitlichkeit des leitenden Grundgedankens bestanden hätte. Statt dessen wird zunächst auf Grund einer theoretischen Konstruktion ein alles umfassender Begriff gebildet und von der lebendigen Wirklichkeit verlangt, daß sie sich diesem Begriff anpasse. Das ist ein Rückfall in philosophische Methoden von vor hundert Jahren, der nur dazu führen kann, dem System zuliebe den lebendigen Organismus zu vergewaltigen, dessen Natur gar nicht dem willkürlich aufgestellten System entspricht. Wie stark diese nivellierende Tendenz ist, geht aus einem der Leitsätze hervor, die von dem Unterausschuß für Angestelltenvertragsrecht aufgestellt sind: „Sondervorschriften für einzelne Angestelltengruppen (Handlungsgehilfen, Reisende, Redakteure, Schauspieler, Seeleute usw.) sind auf das notwendigste zu beschränken." Damit ist rücksichtslose Schematisierung zum Prinzip erhoben.

Fragen wir uns nunmehr, welche Handhaben dazu vorhanden sind, den konzertierenden Künstler zu den Angestellten zu rechnen. Der Begriff „Angestellter" hat bisher überhaupt noch keine befriedigende präzise Umschreibung bekommen. Wie unklar hier die Begriffe sind, geht z. B. daraus hervor, daß Privatlehrer nach dem Versicherungsgesetz Angestellte ihrer Schüler sind und demgemäß Versicherungsbeiträge zahlen müssen, während sie andererseits der Umsatzsteuer unterworfen sind, weil sie eine selbständig ausgeübte Berufstätigkeit haben. Immerhin läßt sich aus den bisherigen Anwendungen des Angestelltenbegriffs so viel herauskristallisieren, daß es sich um ein für längere Dauer berechnetes Verhältnis zwischen Arbeitnehmer und Arbeitgeber handelt.

Als Arbeitnehmer — wenn wir den Begriff ohne

weitere Definition in der Bedeutung anwenden, die ihm der allgemeine Sprachgebrauch gegeben hat — kommt der konzertierende Künstler dann in Betracht, wenn er gegen festes Honorar auftritt. In der Regel wird eine Vereinbarung nur für einen Abend getroffen. Von einem dauernden Verhältnis kann nur die Rede sein, wenn der Künstler von einem Unternehmer — wie es manche Konzertagenten tun — für eine bestimmte größere Anzahl von Abenden verpflichtet wird, wobei sich der Engagierende gewöhnlich vorbehält, wo er den Künstler auftreten lassen will. Nur in diesem Falle läßt sich ein Angestelltenverhältnis des Künstlers konstruieren. Aber es bleibt doch immer eine Konstruktion, die dem Sprachgebrauch vollständig widerspricht, und das ist auch in Gesetzen vom Uebel. Ich komme auf diesen Punkt noch zurück. Selbst ein so einseitiger Vorkämpfer des einheitlichen Arbeitsrechtes wie Dr. Heinz Potthoff erklärt es als wünschenswert, „die Sprache des Gesetzes möglichst der Umgangssprache anzupassen und die allgemein eingewöhnten Ausdrücke in dem ihnen gewöhnlich beigelegten Sinn zu gebrauchen [1]". Demnach würde es als unangemessen erscheinen, selbst in diesem Falle den konzertierenden Künstler als Angestellten zu bezeichnen.

Sehen wir nun zu, welche Vorteile das Angestelltenrecht zu bieten hat, die es dem konzertierenden Künstler wünschenswert machen könnten, daran Teil zu haben.

An Steuern würde der konzertierende Künstler zwar für seine festen Engagements von der Umsatzsteuer befreit sein, da er dann die Lohnsteuer zu entrichten hätte. Er würde aber aus den Erträgen seiner eigenen Konzerte nach wie vor Umsatzsteuer und Einkommensteuer zu entrichten haben. In dem einen wie dem anderen Fall ist der Abzug der sogenannten „Werbungskosten", der für die Berufsausübung erforderlichen Aufwendungen, zulässig. Während aber bei der Einkommensteuer dieser Abzug in einem einzigen Akt für das ganze Steuerjahr vor sich geht, würden bei der Lohnsteuer für jedes einzelne Engagement die Werbungskosten besonders nachzuweisen sein. Ueberdies müßten sie von denjenigen Werbungskosten unterschieden werden, die der Künstler für seine eigenen Konzerte aufgewendet hat. Es würde zu weit führen, alle Unzuträglichkeiten hervorzuheben, die sich aus einer solchen Regelung ergeben würden. Im übrigen ist die Künstlerschaft zurzeit schon in der Lage, sich ein Bild von diesem Zustande zu machen, da der Reichsfinanzminister durch eine Verordnung bestimmt hat, daß Engagements als „unständiges Arbeitsverhältnis" anzusehen sind und demnach dem Lohnabzug unterliegen. Daran haben die Künstler einen Vorgeschmack davon, was sie als „Angestellte" zu erwarten haben. Es sind übrigens Bemühungen im Gange, die Aufhebung dieser Verordnung zu bewirken. Bei Engagements nach dem Auslande läßt sie sich ohnedies nicht durchführen.

Als Angestellter würde der konzertierende Künstler voraussichtlich auch der Zwangsversicherung unterworfen sein, um so mehr, als der Unterausschuß für Angestelltenvertragsrecht den Leitsatz aufgestellt hat, für die Feststellung des Angestelltenbegriffs vom Angestelltenversicherungsgesetz vom Jahre 1911 auszugehen. Bezeichnend ist, daß dieses Gesetz ebenfalls nicht imstande war, eine präzise Definition für den Angestelltenbegriff zu formulieren, sondern sich mit der Aufzählung einzelner Gruppen behelfen mußte. Es ist unmöglich, dem konzertierenden Künstler zu allen seinen sonstigen Lasten (Lustbarkeitssteuer, in Zukunft wohl auch noch die Kulturabgabe) noch die Zwangsversicherung aufzuladen. Außerdem würde das in vielen Fällen eine Doppelversicherung sein. Ein großer Teil der konzertierenden Künstler ist zugleich Lehrer und als solcher ebenfalls versicherungspflichtig. Dazu kommt noch das gerade in diesem Stande so häufige Fluktuieren. Mancher konzertiert eine Zeit lang und beschränkt sich dann auf den Lehrberuf. Oder er konzertiert nur einige wenige Male im Jahr, weil er im Hauptberuf Lehrer ist und sich nur aus propagandistischem Interesse ab und zu in der Oeffentlichkeit hören lassen will. Wie soll in allen diesen Fällen die Versicherung geregelt werden? Zumal die Tendenz besteht — wie schon oben ausgeführt — Sonderbestimmungen so viel wie möglich zu vermeiden? Die Lösung dieser Frage gehört meines Erachtens überhaupt nicht in das Angestelltengesetz hinein, sondern in die neue Regelung des Versicherungswesens, die durch § 161 der Reichsverfassung angekündigt ist. Es wäre wünschenswert, daß den konzertierenden Künstlern die Möglichkeit der freiwilligen Versicherung gegeben

[1] Dr. H. Potthoff, „Begriffsbestimmungen für das deutsche Arbeitsrecht". Arbeitsrecht, Jahrg. VII, Heft 5, S. 150.

würde, so daß also diejenigen, die es wollten, sich an der staatlichen Versicherung beteiligen könnten. Im übrigen besteht immer noch die Möglichkeit, sich bei einer Versicherungsgesellschaft zu versichern, wenn auch allerdings diese Privatversicherungen wahrscheinlich in naher Zeit einer Steuer unterworfen werden.

Dazu kommt noch ein psychologisches Moment. Der konzertierende Künstler, der als Künstler eine freie, aus jedem Schema heraustretende Persönlichkeit sein will und auch sein muß, wenn anders er nicht durch alle möglichen Hemmungen der psychischen Voraussetzungen für seine geistige Tätigkeit beraubt sein soll — der Künstler kann verlangen, daß die Sorge für seine Zukunft ihm selbst überlassen bleibe und nicht in ein gleichmacherisches Schema eingezwängt werde.

Von größerer Wichtigkeit könnte vielleicht einmal die Frage der Tarifverträge werden. Vorläufig ist sie nicht akut, denn wenn auch eine Organisation der konzertierenden Künstler existiert, so fehlt der Gegenkontrahent in Gestalt einer Organisation der Konzertunternehmer, wenn auch gewisse Ansätze dazu schon vorhanden sind. Immerhin wäre es möglich, ja sogar wünschenswert, daß in absehbarer Zeit eine solche Organisation in wirklich lebensfähiger Gestalt entstünde. Indessen würde für die Tariffähigkeit der konzertierenden Künstler ihre Eigenschaft als Angestellte nicht erforderlich sein. So hat der Reichsarbeitsminister dem Vertragsverhältnis zwischen freien Journalisten und Zeitungsverlegern für den Freistaat Sachsen allgemeine Verbindlichkeit gegeben. Es brauchte nur eine entsprechende Bestimmung in das in Vorbereitung befindliche Arbeitstarifgesetz aufgenommen zu werden; dann bedarf es der Angestellteneigenschaft für die konzertierenden Künstler nicht mehr.

Auch die anderen Fragen, die hier noch in Betracht kommen könnten, nötigen nicht zum Verlangen, die konzertierenden Künstler zu Angestellten zu machen. Der Lohnschutz würde durch Ausdehnung des § 32 der Gewerbeordnung auf Konzertunternehmer hinreichend gegeben sein. Ferner würde Künstlern, die sich einem Unternehmer für eine größere Anzahl von Abenden fest verpflichtet haben, in Konkursfällen das Lohnbeschlagnahmegesetz zur Seite stehen, nach welchem die „Vergütung für Arbeiten und Dienste" für denjenigen geschützt ist, bei dem die Erwerbstätigkeit durch den betreffenden Unternehmer „vollständig oder hauptsächlich" in Anspruch genommen ist.

Auf eine den Gewerbegerichten analoge Einrichtung brauchen die konzertierenden Künstler meiner Ansicht nach keinen besonderen Wert zu legen. So wie die Schauspieler in der Zeit, in welcher das gemeinsame Schiedsgericht von Bühnengenossenschaft und Bühnenverein aufgehoben war, mit den ordentlichen Gerichten sehr gute Erfahrungen gemacht haben, so kann angenommen werden, daß es auch den konzertierenden Künstlern gehen würde, wenn sie nur überhaupt den Mut hätten, gegebenenfalls gegen Unternehmer vorzugehen oder ihre Berufsorganisation vorgehen zu lassen.

Wir sehen also, daß von all den „Wohltaten", die das Angestelltenrecht den konzertierenden Künstlern verheißt, keine vorhanden sind, welche die Künstler zu begehren Ursache hätten, und manche, auf die sie mit Nachdruck verzichten werden.

Wir haben die Frage, ob die konzertierenden Künstler in den Angestelltenbegriff mit einbezogen werden sollen, bisher nur vom Standpunkt der praktischen Interessen betrachtet. Sie kann und muß aber auch unter einem ideellen Gesichtswinkel betrachtet werden; es müßten sonst nicht Künstler sein, um die es sich hier handelt. Zwar ist es üblich geworden, in Dingen des praktischen Lebens ideelle Gesichtspunkte nicht nur als entbehrlich, sondern sogar als schädlich, ja, als Zeichen mangelnder geistiger Reife zu bezeichnen. Ich glaube jedoch, an dieser Stelle keiner Entschuldigung zu bedürfen, wenn ich mich dieser Meinung nicht anschließe. Ja, ich kann mich hier sogar auf die verfassunggebende Versammlung in Weimar selbst berufen, welche nach dem § 157, mit dessen Zitierung die vorliegende Abhandlung beginnt, einen § 158 hat folgen lassen, in dem es heißt: „Die geistige Arbeit, das Recht der Urheber, der Erfinder und der Künstler genießt den Schutz und die Fürsorge des Reiches". Die verfassunggebende Versammlung in Weimar selbst hat es gewollt, daß ein Unterschied gemacht werde zwischen derjenigen Arbeit, die von vielen mit verhältnismäßig unerheblichen Verschiedenheiten gleichwertig und vertretbar geleistet wird, und derjenigen Arbeit, die in ihrer aus der Persönlichkeit ihres Schöpfers stammenden Eigenart nur ein einziges Mal auf der Welt vorhanden ist.

Hier liegt das entscheidende Moment. Dem geistigen Arbeiter im höheren Sinne des Wortes, dem Forscher, der unbekannte Naturgesetze entdeckt, dem Künstler, der aus der einzigartigen Fülle seines Wesens seelische Inhalte neu und ein-

zigartig gestaltet, widerstrebt es, in eine Reihe gestellt zu werden mit denen, die — sei es auch mit redlichstem Wollen — nichts zu geben vermögen, was nicht Tausende und Abertausende von anderen ebenfalls leisten. Gewiß, unter denen, die sich Künstler nennen, bleibt die Mehrzahl hinter den letzten Zielen der Kunst weit zurück; aber dennoch ist ihre Tätigkeit der Art nach eine andere, als diejenige der Angehörigen anderer Berufe, die auch die Umgangssprache mit der Bezeichnung „Angestellte" belegt. In der Kunst müssen viele streben, damit einzelne das Ziel erreichen; aber um der Einzelnen willen sind die Vielen unentbehrlich. Was hier von dem Empfinden des Künstlers gesagt ist, das erkennt auch außerhalb der Künstlerkreise der geistig strebende Teil der Menschheit an. In grauer Vorzeit galt der Künstler als heilig; als etwas Besonderes wird er angesehen bis zum heutigen Tag. Nicht aus Eitelkeit für die Künstler soll darauf Nachdruck gelegt werden, sondern weil hierin die Erkenntnis zum Ausdruck kommt, daß die Kunst ein Gut besonderer Art ist, das uns als eine Art von Gnade zuteil wird, deren Träger eben die Künstler sind.

Diese Einschätzung der Kunst darf nicht verloren gehen, wenn wir ein Kulturvolk bleiben wollen. Und sie muß unweigerlich mehr und mehr schwinden, wenn die Gesetzgebung, die höchste staatliche Autorität, die wir besitzen, keinen Unterschied mehr anerkennt zwischen einem Künstler und einem beliebigen anderen Menschen. Mag die Aufhebung dieser Unterscheidung, in Verbindung mit dem Abbau der freien Berufe, zunächst nur formal sein — das tägliche Leben, in welchem diese formale Gleichsetzung notwendig mehr und mehr tatsächlichen Inhalt bekommen müßte, gewinnt im Laufe der Zeit einen Einfluß auf das Denken der Menschen, der nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Es darf nicht dahin kommen, daß die künstlerische Leistung aufhört, im allgemeinen Bewußtsein als etwas Besonderes zu gelten. Eine Gesetzgebung, die das verschuldete, würde sich an dem Fortbestehen unseres Kulturniveaus versündigen.

Noch ist es nicht so weit. Noch lebt in den weitesten Kreisen unseres Volkes das Bewußtsein, oder doch die Ahnung davon, was die Kunst uns gibt, wie wir ihrer bedürfen, damit sie „Elysium an unsere Kerkerwand" male, damit sie den durch innere Hemmungen Gebundenen zeitweise emporhebe zu einer Freiheit seines Innenlebens, zu der er aus eigener Kraft nicht fähig ist. Eine Gesetzgebung, welche dieser Erkenntnis nicht Rechnung tragen würde, käme in Gegensatz zum Volksbewußtsein, und das ist das Schlimmste, was einer Gesetzgebung widerfahren kann.

Ich schließe mit den Worten, mit denen der frühere österreichische Justizminister Dr. Franz Klein eine demselben Gegenstande gewidmete Betrachtung schließt*), bei welcher auch er, obwohl er ein lebhafter Anhänger des einheitlichen Arbeitsrechtes ist, die hier gekennzeichnete Gefahr streift und zu dem Ergebnis kommt, es wäre vielleicht doch notwendig, „für gewisse höhere Arbeitsarten" Sondergesetze zu schaffen. Er sagt: „Segensreich ist Recht nur, wenn es von der inneren Zustimmung derer getragen wird, für die es gegeben ist".

---

*) Dr. Franz Klein, „Entwicklungen im Probleme des einheitlichen Arbeitsrechts". Arbeitsrecht, Jahrgang VII, Heft 1/2.

Kulturpolitischer Teil

Das Kultur-Inserat

Vor einigen Wochen kam mir ein lustiges Papier ins Haus geflogen. Es war ein sauber gedruckter, vierseitiger Prospekt der Geschäftsstelle — wohlgemerkt nicht etwa der Redaktion — einer Musikzeitung. Der Name tut nichts zur Sache, nennen wir sie also etwa die „Alarmtrompete". Besagte Geschäftsstelle teilt mit, daß man für die nächste Zeit eine „Australia-Nummer" vorbereite, zunächst nur für Nord-, vielleicht aber auch noch für Süd-Australien. Der Vertreter dieses Erdteils weile gegenwärtig in Deutschland und erbiete sich, als selbstloser Mann Propagandamaterial von Künstlern mitzunehmen in die neue Welt und in seinem dortigen Bureau auszulegen. Es war außerdem noch von Inserierungsmöglichkeiten die Rede, halbjährig, ganzjährig, viertelseitig, dreizeilig, mit oder ohne Bild — mir schwindelte, als ich las, wie leicht und wie verblüffend billig der Weg zum Ruhme und zum Erfolg für den Künstler unserer Zeit ist. Es würde zu weit führen, das lockende Angebot hier in vollem Umfange zu wiederholen, ich bin überzeugt, die Geschäftsstelle der „Alarmtrompete" stellt den Prospekt Interessenten auch heute noch gern zur Verfügung. Sollte die Aufnahme für die „Australia-Nummer" nicht mehr möglich sein, so läßt sie sich doch sicher für eine spätere Afrika-Nummer bewerkstelligen. Auch dieser Erdteil hat Länder mit lohnender Valuta.

Die Tatsache, daß man gerade mir solche freundliche Einladung zusandte, beweist, wie naiv und unabhängig von der Redaktion die Geschäftsstelle des Blattes arbeitet. Ich bin kein ausübender Künstler, ich habe kein Propaganda-Material, reise nicht nach Australien und lege daher auf Verbreitung meines Porträts weder in Sydney noch in Melbourne besonderen Wert. Aber gesetzt, ich wäre Geiger, Pianist, Sänger — was täte ich wohl? Vermutlich sähe ich mich in einen schweren Gewissenskonflikt gestürzt. Jede gute Sache — so würde ich mir sagen — muß durch rechtlich denkende Menschen unterstützt werden. Hier ist ein deutsches Unternehmen, das darauf ausgeht, in selbstlosester Weise für deutsche Kunst und deutsche Künstler in fremden, großen Erdteilen zu werben. Es scheut keine Kosten, es läßt den australischen Vertreter nach Deutschland kommen (welche Ausgabe!), dieser Herr nimmt mein, des ihm und seinem Blatt völlig Fremden, Propagandamaterial nach Australien mit, legt es dort in eigens gemieteten Lokalen öffentlich aus — und ich kleinliches Geschöpf bedenke mich noch, ein ganzseitiges Inserat auf mindestens ein Jahr zu bestellen, obwohl, wie ausdrücklich hervorgehoben wird, die „Australia-Nummer" selbstverständlich auch in Deutschland, Oesterreich und allen sonstigen Kulturländern eifrig vertrieben werden soll? Pfui über mich, daß ich noch zaudere.

Und doch, ich kann gewisse Skrupel nicht unterdrücken. Die Ausgabe zwar würde ich verschmerzen, sie ist so lächerlich gering, wenigstens im Hinblick auf die heutigen Druck- und Papierpreise, daß ich sie schon der deutschen Zeitungsindustrie zuliebe nicht scheuen darf. Es ist etwas anderes, das mich bedrückt. Ich beabsichtige, im bevorstehenden Winter ein Konzert in Berlin zu geben und hoffe auf eine Besprechung auch in der „Alarmtrompete". Was soll der Kritiker des Blattes von mir denken, wenn er in jeder Nummer seines Blattes mein ganzseitiges Inserat nebst Porträt findet? Wird er verstehen und glauben, daß ich es nur im Interesse deutscher Kulturpropaganda im Ausland, nur zur Unterstützung der humanen Zwecke seines Blattes aufgegeben habe? Ich weiß, er ist ein strenger und gerechter Richter, aber ich fürchte, er wird in diesem Falle meine Absicht mißverstehen. Er wird denken, ich habe den Unterschied zwischen Geschäftsführung und Redaktion nicht bemerkt, er wird mein ganzseitiges Jahresinserat als Angriff auf die Objektivität seines Urteiles auffassen, er wird über mich ergrimmen, er wird mich verachten, er wird mich — verreißen. Und das alles nur, weil ich mit meinen bescheidenen Kräften die deutsche Sache in Australien fördern, am Gedeihen eines guten Werkes mithelfen möchte. Schätze ich doch seit Jahren die

„Alarmtrompete" als eines der Organe, die am eifrigsten für Wiederverständigung der Völker durch die Kunst wirken. Und nun muß ich bei der „Australia-Nummer" abseits bleiben.
In diesen peinvollen Zwiespalt der Gefühle würde mich der Prospekt der Geschäftsstelle der „Alarmtrompete" stürzen, wenn ich ausübender Künstler wäre. Wie gut, daß ich keiner bin.

PAUL BEKKER

Raum

I.

Das Sanctus der Missa solemnis ist absolut. Warum kann man sich ihm nur mit geschlossenen Augen hingeben? Warum darf der Blick nicht bestätigen, was das Ohr empfing? Warum steigert man nicht die Leistung durch den Odem der Erfüllung im Raum, der beide umschließt und zur Einheit des Lebens erhebt, Gebende und Empfangende?

II.

Laßt es denn Dunkel sein. Besser als falsche Umgebung. Schließt die Augen. Ganzes, unabgelenktes Empfinden!

Der Raum ist die Welt
Nur Luft wölbt Decke,
hängt herein, rieselt,
zu uns herab,
hindurch.
Luft alles.
Empfangen, umfangen.
Steigt hinan, wir mit, wir zumeist.
Mit uns Wand, Pfeiler, Gestühl, und jegliches Gerät.
Eins, eins, erfassen.

III.

Man kann Musik darstellen schwarz auf weiß. Ein Raumbegriff wird das Ergebnis sein. Läßt sich Musik darstellen schwarz auf weiß als Raumbegriff, dann kann man auch den Raum aufbauen, der Musik wiedererstehen läßt in der plastischen Erfassung der Luft, im Ragen und Wölben, in Farbe und Licht. Den Raum, der faßt, sammelt und steigert, in dem die Aufführung zum Ereignis, die Hörer zu Beteiligten werden.

IV.

Rein praktisch:
Konstruktion und Intuition gehen parallel. Die Gotik brauchte aufgelöstes Hinan und schuf ihre Tektonik.
Brunneleschi und Michelangelo erzwangen ihre konstruktiven Notwendigkeiten.
Der Unmittelbarkeit u n s e r e s Ausdrucksverlangens entspricht die unbeschränkte Möglichkeit des Eisenbetons und der Drahtputzspannung.

V.

Aber unsere Zeit ist arm. Wer soll neue Bauten bezahlen?
Macht, daß sie sich rentieren. Verzichtet auf hochmütig-weltfremden Kunstbetrieb. Bedenkt, daß Kunst Leben bedeutet. Daß alle Erscheinungen so wie sie sind genommen sein wollen, Sensationen, Tanz, Rummel, alle Formen der Sinnlichkeit. Gebt die Synthese.
Dann werden die Kinos und Singspiele keine übermächtige Konkurrenz sein, sondern das Volk, die Jugend vor allem, dorthin gehen, wo die Nerven ihre Auslösung haben und zugleich die Seele sich findet.

ALFRED GELLHORN

Der Millionen-Foxtrott

32 Millionen Kronen (in Mark umgerechnet etwa 4 Millionen) für eine einzige Komposition hat ein Tonsetzer innerhalb kurzer Zeit eingenommen. Allerdings handelt es sich weder um eine Sinfonie, noch um eine Oper, ja nicht einmal um eine Operette, sondern um den Salome-Foxtrott von Rob. Stolz, den Schlager sämtlicher Tanzdielen.

Auf 4 Millionen Kronen waren die Kosten veranschlagt, wegen deren Höhe das geplante Gastspiel der Wiener Staatsoper (Mozart, R. Strauß) bei den Salzburger Sommerfestspielen nicht stattfinden konnte.
Wegen der Höhe der Kosten ist die Gesamtausgabe der Werke Liszts in Frage gestellt.
400 000 M. staatlicher Zuschuß oder Verstaatlichung ist die Alternative, von der der Fortbestand des Leipziger Konservatoriums abhängt.
Die Deutsche Brahms-Gesellschaft mußte das Geburtshaus von Brahms an den Staat Hamburg verkaufen, da ihr die Mittel zur Erhaltung des Gebäudes fehlen.
Die Erhaltung des Salzburger Mozart-Museums ist bedroht, falls die Kosten nicht durch Spenden gedeckt werden.
Mangels der erforderlichen Mittel zu kulturellen Zwecken ad infinitum . . . . .
(Stimme aus dem Hintergrund: „Wenn Stolz den Salome-Foxtrott nicht geschrieben hätte, würden die Millionen ebensowenig kulturellen Zwecken zugeführt werden!)

Dr. LUDWIG MISCH

Noten- und Bücherbesprechungen
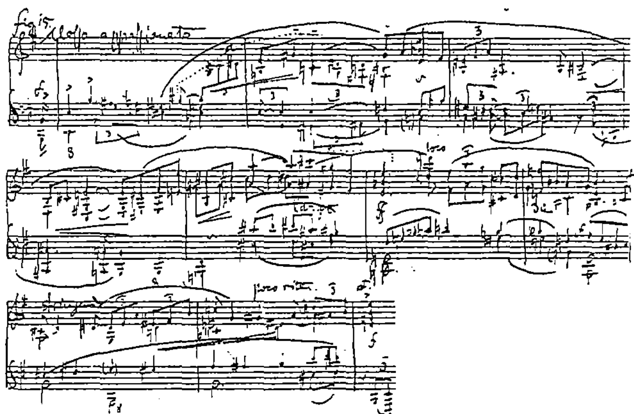
Neuerscheinungen der Universal-Edition, Wien

Kritische Studien von ERWIN LENDVAI
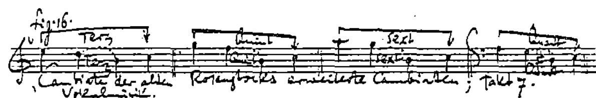
II.

Einer, der da in jeder Beziehung zielsicher schreitet, dem aber auch eine glückliche musikantische Anlage steigende Wege ebnet, ist der junge Oesterreicher Josef Rosenstock. Seine Klaviersonate op. 3 ist der Ausklang Wagnerscher und Straußscher Eindrücke, die ein Starker hatte, einer, den die Vorbilder nicht erdrücken werden.
Dem oberflächlichen Ohr stellt er sich als Impressionist Schreckerscher Observanz vor. Im Grunde genommen ist er vom Momenteindruck gar nicht abhängig, er läßt sich von der Außenwelt nicht bestimmen, Mahler-Bartók'sche Naturimitation ist nicht seine Sache. Seine unlyrische Natur schützt ihn gegen tonal-atonale Sentimentalität.
Rosenstocks polyphone Schreibweise, der fast konstante Gebrauch der exakten Vierstimmigkeit ruft in uns Orchesterklänge wach. Vielfach steht man einem gut arrangierten Klavierauszug gegenüber, ja man kommt des öfteren zur Annahme, Rosenstock habe für seine Inspiration nicht die richtige Vermittlungsmaterie gefunden. Wir stehen damit vor einer der wichtigsten Fragen in der Kunst: Kann man den Gedanken einer beliebigen klangerzeugenden Materie anvertrauen? Kann man ein Streichquartett auch für Orchester setzen? Durfte Busoni aus der Bach'schen Violinchaconne ein Klavierwerk formen? Welchen Gefahren die Idee durch Materialfälschung oder -nichtbeachtung ausgesetzt ist, beleuchtet am besten die Frage als Beispiel aus der „greifbareren" bildenden Kunst aufgestellt: Kann man in Holzschnitt und in Oeltechnik eine und dieselbe Idee gleichartig (technisch) ausdrücken? Setzt das Drum und Dran etwa einer Blume in Oel nicht eine ganz andere Flächenbedingung voraus, als dieselbe Blume in Holzschnitt? Erschließt die Möglichkeit der schillerndsten Farbgebung nicht wesentlich andere Formgestaltung als der schwarzweiße Holzschnitt mit seiner gradherzigen Eindeutigkeit? Diese Materialfrage, so sekundär sie Vielen erscheint, trifft doch ins Schwarze; denn mit ihr forschen wir nach der Form des Werkes und somit nach dem Geist, den das Werk ausstrahlt.
Wir haben hier an einen wunden Punkt gerührt. Wir alle leiden an krankhafter Ueberladung, an der die blechernen Gründerjahre mit ihrem Siegesalleeprunkkitsch die Schuld tragen. Auch in Rosenstocks Sonate verspüren wir die Einflüsse makart-wagnerscher Hypertrophie, die ihn aus dem Klangmaß der Sonate ins Sinfonische wachsen läßt. Sein eigener Schwung (er schreibt oft die italienische Bezeichnung „slancio" vor) verleitet ihn zu allzustarkem Gebrauch von jugendlichem Pathos. Doch glaube ich ihm seine Freude an Glanz, seine Lust an elastischer Vitalität und nehme mit Dank und Liebe, was er uns aus dem Vollen schöpfend schenkt.
Echtheit, unbedingte Aufrichtigkeit seiner Musik und formal-analoge Stützpunkte lassen den durch polyphone Gestaltung schweren Klaviersatz leicht erscheinen. Wohlklang vermittelt, Geschmack erfreut, strenge Architektonik begeistert.
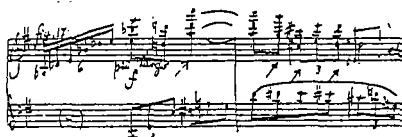
Der neun Takte lange Vordersatz seines Hauptthemas (Fig. 15) enthält nur angedeutet:



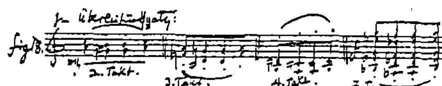
ein wichtiges Keimmotiv. Es ist eine Cambiatenfigur, — hier erst im Skelett präpariert:



Im Verlauf des Hauptthemas erblicken wir eine figurative Sextcambiate in der Außenstimme (Fig. 17):
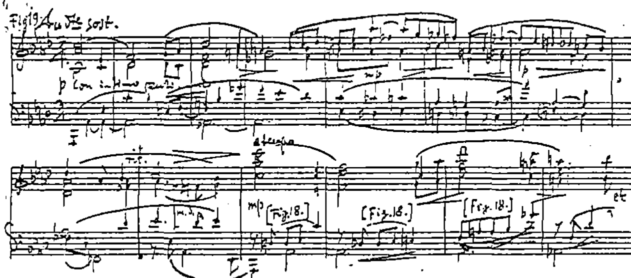


Zu der spannenden Cambiate gesellt sich ein im Charakter sanftes Gegenmotiv ebenfalls von vier Tönen. Es tritt im Ueberleitungssatz (Molto piu calmo, espressivo) vorerst als untergeordnete Begleitungsfigur in der Mittelstimme (Fig. 18) auf:
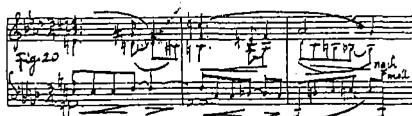


Die beiden Themen sind in ihrer Beziehung zueinander knapp und gut profiliert. Ein großzügiger Durchführungssatz, der zwischen Ernst und Komik balanciert, bringt die Motive

in Reibung und Entzündung. Des Hauptthemas Heldenlebenmotiv (siehe Fig. 15 die a-Stelle) drängt zur Entscheidung, und eine notengetreue Wiederkehr des Hauptthemas beginnt. Fast fließt es wieder in den oben geschilderten Ueberleitungsweg, da, plötzlich ein modulativ-thematischer Ruck (Fig. 18 taucht auf) und der Seitensatz steht nun in der Dur-Tonika (E-dur). Etwas wagnerische Schwüle (Siegfried-Idyll) stellt sich mit dieser stark exponierten Tonart ein, und mit virtuosem Richard Strauß - Schmiß schließt der erste, formal kristallklare Satz ab.

Rosenstock wird noch oft in den Wagnerton fallen. Vielleicht entreißt ihn recht bald ein gütiges Geschick aus Bayreuths Klauen. Der z w e i t e S a t z (Fig. 19) läßt in mir diesen frommen Wunsch erstehen, denn Tristan hat in jenem II. Akt seine Schuldigkeit getan.
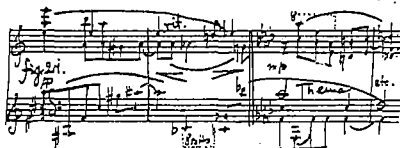


Auch das „todgeweihte Haupt" wird leider nachempfunden:
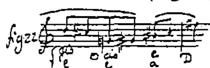


Indes dehnt sich diese e r s t e R o n d o f o r m durch einfache Wiederholung des Themas, das tonal in sich ruhend dasteht.
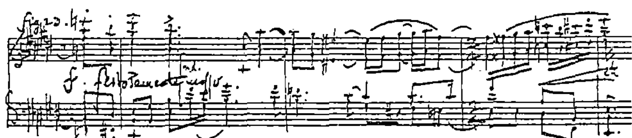
Kurz entschlossen eröffnet Rosenstock einen episch-improvisierenden Durchführungssatz. Nicht das thematische Material, sondern das aussichtslose Auftauchen eines cismoll-Themas mit weichen Konturen interessiert ihn, das, von unbedeutenderen Elementen unterbrochen, alle Verwandlungskünste versuchen muß, um sich aufrecht halten zu können. Schüchtern setzt es mit einer Scheinwiederholung in E-dur ein; dieser Abschnitt (Seite 20) zählt 14 Takte, deren beide letzten Takte durch ihren unbeholfenen Modulationsplan der einzige technische Mißgriff in diesem Werk sein dürften (Fig. 21).
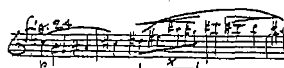


Das Cambiatenmotiv trat in diesem Satz in den Hintergrund, umsomehr betätigt sich hier mit gutem Grund das sanfte Motiv Fig. 18. Nur an einer Stelle (und in der Analogie) ist die Cambiatengruppe verwandt worden: Takt 15 (Fig. 22). Das G soll gewiß Fisis sein:



Doch über das Technische erhaben steigt die große Seele eines vor Seligkeit Trunkenen empor. Den Hymnus der Nacht singt, die Klänge des fließenden Schwarz verkündet ein Kind. Ich höre das Unaussprechliche, das, was nur Musik ausdrücken kann: ferne sternenhelle Liebe.
So weitet sich hier die Studierstube zum kosmischen Raum.
Mit einem Ruck (a) zurück in eine Festmusik (Fig. 23). Wieder Erde unter den Füßen:



Ritterliche Musik nicht ohne die Geste des Faiseurs, doch aus lauterer Gesinnung strömend. Des öfteren erinnerte mich dieser letzte Satz an den frühen Dohnányi, der in seinen Rhapsodien über eigenen pianistischen Schmiß sich freut.
Die beiden Motive (Fig. 16 u. 18) sind im letzten Satz nicht mehr zur Verwendung gelangt. Nur noch im Seitensatz (Takt 2) finden wir eine Cambiatenfigur in der Umkehrung (in Fig. 24 mit × bezeichnet).



Rosenstocks Formung schützt vor impressionistischer Amorphbildung. Seine Wiederholungen größerer Proportionen bewirken in uns den Rhythmus des Totalen, denn notgedrungen verursachen die Analogien neue Gegensätze, wodurch die Aktivität des Werkes bedingt wird.
Alles in allem, es wirkt hier Tradition, neu in Form und Geist als überzeugende Kraft. Diese Sonate ist mit solch feuriger Inbrunst niedergeschrieben, satztechnisch derart vollendet und mustergültig, daß man sie — trotz neuromantischer Heteronomie — als eines der wesentlichsten Werke, als ein reifes Kunstwerk unserer Zeit begrüßen kann.

Specht's neues Richard Strauß-Buch

Von Dr. HUGO LEICHTENTRITT

Richard Specht hat seinem gewichtigen Mahler-Buch durch ein vor kurzem erschienenes umfassendes Werk über Richard Strauß ein Seitenstück gegeben, das der Aufmerksamkeit aller derer zu empfehlen ist, denen das schwierige und verwickelte Problem der musikalischen Kunst unserer Tage Fragen vorlegt, ja Rätsel aufgibt in seiner sinnverwirrenden Mannigfaltigkeit, seinen oft widerspruchsvollen, schwer ergründlichen Erscheinungen. Und wessen Einsicht reicht so weit, daß ihm nicht Erklärungen und Deutungen berufener und erfahrener Kenner der einzelnen Zweige dieser weitschichtigen Disziplin erwünscht und willkommen sein müßten? Specht's Schilderung und Ausdeutung der Strauß'schen Kunst erscheint zu einem

wohl gewählten Zeitpunkt. Nach langen Jahren aufregendster und aufreibendster seelischer und materieller Nöte beginnt das geistige Mitteleuropa allmählich sein Gleichgewicht wieder zu finden. Man sammelt sich, wird tiefdringenden und umfassenden Versuchen auch in Dingen der Kunst wieder geneigt. Zudem gewinnt der Gegenstand des vorliegenden Buches, Richard Strauß, ein erneutes aktuelles Interesse. Strauß bedeutet gegenwärtig in der Welt draußen mehr, als einen hervorragenden Musiker. Er gilt der weiten Welt nicht nur als der glänzendste Musiker unserer Zeit, sein Name und seine Erscheinung sind überdies ein Symbol für die unverwüstliche Stärke des deutschen musikalischen Geistes, sind ein Faktor von kaum zu überschätzender Bedeutung für die Reinigung der vergifteten geistigen Atmosphäre. Durch die außerordentliche Schätzung, die er in allen musikalischen Ländern genießt, gräbt Strauß der Ausbreitung der Haßgefühle das Wasser ab. Man beugt sich überall vor seiner Autorität. Zudem liegt die Arbeit seines Lebens gegenwärtig so vielfältig ausgebreitet, weit und deutlich vor aller Augen da, ist seine Kunst so in sich ruhend und vollendet, schon so „klassisch" geworden, daß man unbeschadet dessen, was er an Werten der Welt auch noch schenken dürfte, doch von einem innerlich fertigen, abgeschlossenen Werk bei ihm reden kann.

Aus dieser Erkenntnis heraus hat Specht seine umfangreichen beiden Bände: „Richard Strauß und sein Werk' (Verlag E. P. Tal u. Co., Leipzig, Wien, Zürich) zur rechten Stunde in die Welt gesandt. Man wird sie willkommen heißen und sich ihrer erfreuen, wo immer Strauß'sche Kunst einen Widerhall findet, und wo wäre dies nicht der Fall? Das stilistisch glänzend geschriebene Werk ist der Hymnus eines wonnetrunkenen, begeisterten Jüngers. Specht verwahrt sich dagegen, als kühler objektiver Kunstrichter, als Historiker und Theoretiker, Kritiker an seine Arbeit zu gehen. Er will nur sein Entzücken ausströmen lassen, die künstlerische Freude, die von der Strauß'schen Kunst in seine empfängliche Seele geflutet ist, auch anderen mitteilen. Daß hier der Sprachkünstler und feingeistige Schriftsteller Specht sich von der glänzendsten und gewinnendsten Seite zeigt, wird denen nicht verwunderlich sein, die mit der Feder dieses hervorragenden Stilisten vertraut sind. Die Tendenz des Buches ist gleichwohl nicht gleichbedeutend mit einer bedingungslosen Verhimmelung des Meisters. Es fehlt nicht an Hinweisungen auf Schwächen und Fehler, wohl aber an jenem für viele unserer zünftigen Kritiker so bezeichnenden hochmütigen Besserwissen und überlegen sich gebärdenden Abfertigen des Künstlers. Nicht als „Staatsanwalt", sondern als „Rechtsanwalt", um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, steht Specht seinem Künstler gegenüber.

Das Werk besteht aus einer allgemein orientierenden Einleitung von etwa 100 Seiten: „Bekenntnisse als Vorwort" betitelt, und einem breit ausgeführten Hauptteil von 250 Seiten, den Strauß'schen Instrumentalwerken gewidmet. Der zweite Band behandelt mit nahezu 400 Seiten Text die Vokalwerke, Lieder und Bühnenwerke. Bei aller Anerkennung der positiven und bedeutenden Eigenschaften des Buches glaube ich jedoch, daß es ihm zum Vorteil gereicht hätte, wenn Specht nicht eine so verschwenderische Raumfülle zur Verfügung gehabt hätte, sondern wenn er sich hätte beschränken müssen. Manche Weitschweifigkeiten, Wiederholungen, polemische Exkurse hätten ohne Schaden, sogar mit Nutzen für den Eindruck fortbleiben können. Wenn man die allerdings außerordentlich, einsichtigen, aufschlußreichen und vorzüglich geschriebenen „Bekenntnisse als Vorwort" in sich aufgenommen hat, so ist man im Wesentlichen schon über die Hauptsachen orientiert, die nun im eigentlichen Hauptteil des Buches im Einzelnen breit ausgeführt werden. An geschlossener Wirkung, Klarheit und Eindringlichkeit steht den „Bekenntnissen" zunächst das Kapitel über den Lyriker Strauß zu Anfang des zweiten Bandes, ein meisterlicher Essay, der teils mit der analytischen, teils mit der synthetischen Methode seinen Gegenstand erleuchtet. Er dürfte das Beste sein, was über dies Thema bis jetzt geschrieben worden ist. Es wäre Unrecht, einem Werk vorzuwerfen, daß es dasjenige nicht bietet, was zu bringen es sich ausdrücklich versagt. Nichtsdestoweniger kann ich ein Bedauern nicht unterdrücken, daß Specht bei dieser, so günstig kaum wiederkehrenden Gelegenheit, sich absichtlich von der gründlichen, fachlichen Erörterung der sachlich musikalischen Probleme ferngehalten hat, die er hinter die ästhetischen zurückstellt. Es ist dies ein Mangel, den sein Buch mit dem kürzlich von mir hier besprochenen Bekker'schen Mahler-Buch teilt. Wieviel Ersprießliches Specht hier hätte sagen können, verraten viele im Verhältnis zu der Breite des Buches gar zu aphoristischen Auslassungen über die formale Gestaltung einzelner Werke, über die Eigentümlichkeiten der Harmonik, des Orchesterkolorits, der kontrapunktischen, konstruktiven Technik bei Strauß. Mich persönlich hätte eine sachliche, ausführliche Behandlung dieser Punkte aufs höchste interessiert, und sie hätte das Specht'sche Werk herausgehoben aus dem Umkreis der bloß schöngeistig über die Probleme der Musik redenden Bücher. Ebenso wie Specht's Werk die Strauß-Biographie Steinitzer's ergänzt,

was das Aesthetische angeht, brauchte sie selbst noch eine Ergänzung in der sachlichen Behandlung der musikalischen Probleme bei Strauß. Es würde diese Ergänzung sogar wahrscheinlich das Nützlichste und Wichtigste sein, was über die Strauß'sche Kunst auszusagen wäre, vorausgesetzt natürlich, daß die Behandlung auf der Höhe ihres Themas steht. Fühlt Specht sich berufen, diese anspruchsvolle Arbeit zu leisten (sie müßte von den üblichen trockenen „thematischen Analysen" durchaus verschieden sein), so würde er seinem Meister den wertvollsten Dienst erweisen und der aufstrebenden musikalischen Jugend die wichtigsten Einsichten vermitteln.

Ernst Kurth, Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. (526 S., 456 Notenbeispiele.) Max Hesses Verlag. Berlin W15.

Ein epochales Werk! Zunächst sichert der Verfasser eine frühere Arbeit ausbauend die Grundlagen der Melodik, wobei er die Eigenkraft und formende Energie der Linie betont und mit dem Dissonanzbegriff eine wesentliche Erweiterung vornimmt. Danach wendet er sich seiner eigentlichen Aufgabe, dem Problem des Kontrapunkts, dieser „paralinearen" Schreibweise zu. Bis heut überstieg nämlich die Lehre vom Kontrapunkt kaum das Niveau der abgestandenen Methode des 18. Jahrhunderts. Mit ihr räumt Kurth auf, indem er den alten Schulbegriff völlig neu einstellt, vor allem die Linie, die melodisch gerichtete Satzanlage beobachtet. (Seine geschichtliche Zusammenfassung kontrapunktischer Systeme seit Fux' Gradus [1725] wird man gern begrüßen). Das Wesen der linear-polyphonen Technik kann natürlich nirgendwoher besser abgeleitet werden als aus der Anschauung des Bach'schen Werkes. So nimmt denn Bachs melodischer Stil, der dem liedartig-klassischen Melodietypus entgegengesetzt wird, den breitesten Raum ein — eine Untersuchung, für die ihm solche (leider noch immer seltenen!) Pädagogen, die wissenschaftliche Erkenntnis mit künstlerischer Erfassung des Gegenstandes verbinden, besonders dankbar sein werden. „Im kontrapunktischen Satz liegt der Vorgang einer Verfestigung der linear entworfenen Mehrstimmigkeit." Auf diese im Choral verwurzelte Linienpolyphonie geht der Verfasser zurück; von dort aus begreift er Bachs Kontrapunktik als etwas Elementares, immer das Werden in seinen Werken produktiv schauend. Denn „Anfang und Ende aller Polyphonie ist Bewegung."

Ernst Kurth, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan". (540 S.) Max Hesses Verlag, Berlin W 15.

Auch dieses Werk des Schweizer Musikforschers hält mehr als der Titel verspricht: weit über die sorgfältigste Behandlung des Gegenstandes hinaus rührt es an letzte ästhetische Fragen und Probleme, die es überall neuschöpferisch, nie nachbetend klärt. Man lese nur, was Kurth über die Musik überhaupt, über das musikalische Hören, über Klassik und Romantik, über Impression und Expression sagt. Auch hier wird zunächst eine feste Basis gelegt. Harmonik bedeutet ihm „die Uebergangsschicht vom Unbewußten zum Bewußten, das Ueberfließen von Kraft in Erscheinung." Die Spannungsvorgänge, die Kurth im Linearen Kontrapunkt für die Melodik nachgewiesen hatte, zeigt er nun an der romantischen Harmonik auf, die sich schließlich — das wird selbst ein spannender Vorgang! — zur Krise zuspitzt mit Wagners Tristan. Wir erfahren, wie sich bereits im ersten alterierten Akkord des Tristan seine ganze Harmonik spiegelt, wie im ersten harmonischen Satz der Einleitungsszene die gesamte Entwickelung von der schlichten Kadenz bis zum intensiven Alterationsstil vorausgenommen wird. Und dieser wirkt nun auf das Akkordliche, das sich gegen die zersetzenden Kräfte gleichsam zur Wehr setzt. Nach den klanglichen Entwickelungszügen werden die tonartlichen verfolgt, wiederum mit besonderer Berücksichtigung des Tristan, doch auch mit anderen interessanten Belegen. (Schubert, aus Bruckners 6. Sinfonie, Strauß' Salome usw.) — Kurths Untersuchungen münden in die Unendliche Melodie, die bei Wagner zuerst bewußt und entscheidend, zumal im Tristan auftritt und sich zu einem Formungsprinzip weitet, das bis in die Symphonik und Kammermusik unserer Tage eindringt. Endlich einmal ein Buch, das die Theorie, den eigentlichen Inbegriff der Musikwissenschaft mit lebendiger Kunst verknüpft! Jedem, der den Tristan und die Romantik hegt, wird es neue Perspektiven öffnen.

Die vortreffliche **Analyse der Chopin'schen Klavierwerke von Hugo Leichtentritt** (Band I, 1921. Max Hesses Verlag) wendet sich in erster Linie an den Fachmusiker. Sie will „vom Handwerklichen ausgehend Chopins verfeinerte und durchgeistigte Technik der Komposition aufweisen, will den Einzelheiten nachgehend durch das Verständnis der Elemente einer Komposition auch das Gefühl für ihren

künstlerischen Gehalt bilden, den Stil und die angemessene Vortragsweise dieser unvergleichlichen Kunstwerke beleuchten." Der erste Band (der zweite erscheint in den nächsten Tagen) bringt eine theoretische Erörterung der Nocturnes, Walzer, Polonaisen, Préludes, Impromptus, Mazurken, wobei auf die Feinheit der Linienführung und eine in allen Chopin-Ausgaben vermißte sinngemäße Phrasierung besonderer Wert gelegt wird. Gleich bei den Nocturnes treten die mannigfachen Abwandlungen der dreiteiligen Liedform sowie Chopins individuelle Harmonik deutlich hervor; ja wir erkennen, daß die Quellen der neuen chromatischen Harmonik eines Wagner und Liszt namentlich in Chopin liegen. Dem 2. Prélude ist ein Notenbeispiel beigegeben, das die melodische Phrase in 4 Fassungen zeigt. Man befürchte jedoch nicht, daß durch solchen mitunter noch graphisch versinnlichten Kommentar der Charme des Chopin'schen Werkes beeinträchtigt werden könnte — wie stark ihn L. selbst erfuhr, beweisen seine Monographie und manche einfühlsame Bemerkung des vorliegenden Buches zur Genüge —; vielmehr werden die Musiker, besonders die Pianisten, fruchtbare Anregungen daraus schöpfen und soweit sie Pädagogen sind, das Leichtentritt'sche Buch in ihrem Schülerkreise einführen.

Dr. JAMES SIMON

Neue Klaviermusik

Béla Bartók: Sonatine pour le Piano.

Verlag Rózsavölgyi, Budapest-Leipzig 1919.

In drei kurzen Sätzen ertönt da, leicht und wohlklingend gesetzt, ein Strauß ungarischer Volksmelodien, die durchwegs Tanzcharakter tragen. Bartók hat öfter schon, auch jüngst wieder Lieder und Tänze seiner Heimat herausgegeben. Ebenso unproblematisch, nur formal etwas eleganter frisiert, sind sie in diesem Werkchen anstelle eigener thematischer Erfindung getreten. Ganz kurze ethnographische Anmerkungen erläutern die einzelnen Melodien. Bartók selbst, dessen neue Etüden kürzlich Aufsehen und Verblüffung unter technisch hochgebildeten Pianisten hervorriefen, weil sie halsbrecherisch schwierig sind, hat mit dieser feinempfundenen Sonatine ein kinderleichtes Stück geschrieben, dessen seelische Gestaltung allerdings einen guten Musiker braucht, um nicht ins Gassenhauerische oder Zigeunerkapellenartige zu verflachen.

Ernst von Dohnányi: Variationen über ein ungarisches Volkslied op. 29.

Verlag Rózsavölgyi, Budapest 1921.

Volkstümliches ist auch hier der Untergrund, jedoch auf wesentlich veränderter Basis. Das sechstaktige Volkslied, das Dohnányi zum Thema dieser klavieristisch sehr fesselnden Variationen nimmt, trägt heroischen Charakter, dürfte ein Chorlied sein. Schwermütig und ernst bietet es vielfältige harmonische Ausdeutungsmöglichkeiten, die dann in zehn Variationen virtuos ausgenützt werden. Besonders erfindungsstark ist keine. Die letzte geht etwas in poetische Sphären über. Jedoch effektvoll sind sie alle und von jener Berücksichtigung des Mechanischen, die Dohnányis Beliebtheit in Dilettantenkreisen zur Ursache hat. Jedenfalls ein Werk, das zwar mit der neuen Klavierliteratur wenig zu tun hat, aber geistreich genug ist, um neben seiner dankbaren Wirkung auch ernste moderne Pianisten zu interessieren.

C. J. PERL

Musikalische Stundenbücher

Der Drei-Masken-Verlag in München brachte unter diesem Titel eine Sammlung kleiner geschmackvoll aufgemachter Bändchen heraus, welche ausgewählte Werke der musikalischen Literatur in bequemen Formen der Allgemeinheit zugänglich machen. Es ist bekannteste Musik unter den mir vorliegenden Bänden: Paul Bekker gibt Beethovens Bagatellen neu heraus, v. Waltershausen wählt unter den etwas abseitigen Liedern ohne Worte Mendelssohns aus, V. Golther vereinigt Wagners Tristanlieder mit einigen anderen Liedkompositionen besonders aus der Pariser Zeit und G. v. Westermann stellt die Weihnachtslieder von Cornelius mit seinem Zyklus „Trauer und Trost" zusammen. Schon die Wagnerauswahl zieht weitere Kreise; ein Mozartband verstärkt diesen Eindruck: in ihm sammelt B. Baumgartner eine Reihe entzückender Terzette als „Gesellige Gesänge". Weiter rückwärts führt eine wertvolle Wiedererweckung von Arien Händels mit deutschen Texten und eine Vereinigung von Bachs Capriccio „Auf die Ausreise seines geliebten Brüderchens" mit einer der Biblischen Programmsonaten von Kuhnau, beide Bände von H. Roth herausgegeben. Und endlich macht A. Einstein die berühmte Missa Papae Marcelli von Palestrina in bequemer Particella zugänglich.

Der Gedanke dieser Publikation ist glücklich. Sie macht bekannte unbestrittene Werke leicht erreichbar und vermittelt dadurch zwanglos die Bekanntschaft mit Entlegnerem. Die Ausgaben der

Werke selbst sind unanfechtbar. Ihre Revisionsberichte zeigen, daß exakt gearbeitet wurde. Das Niveau der Einleitungen, welche durch ihre Ausführlichkeit zu wesentlichen Trägern der Gesamtidee werden, ist ungleich. Lebendig und überzeugend geht Baumgartner auf den Menschen Mozart ein und begründet aus ihm die Geselligen Gesänge. Bekkers Einstellung der Bagatellen Beethovens faßt erschöpfend zusammen, Golther bringt aus Wagners Pariser Zeit und der Tristanperiode bemerkenswerte Einzelheiten in Erinnerung. Einsteins Einleitung zu Palestrina wurde zu einer gerundeten historischen Studie, über den Stoff hinaus von allgemeinem Interesse. Befremdend ist es, um Mendelssohns Lieder ohne Worte zu begründen, das Problem des Judentums in der Musik so weit aufzurollen, wie v. Waltershausen das tut, und v. Westermann gibt sich wohl allzuviel Mühe, zu beweisen, daß Cornelius kein Wagnerepigone ist, was man ihm auch so geglaubt hätte. Die Einleitungen H. Roths aber zu Händel und Bach sind großzügige und eigengesehene Zusammenfassungen, kleine Kunstwerke in sich selbst.

Dr. HANS MERSMANN

Constantin Brunck: Lieder. Meistersinger-Verlag, Nürnberg.

Constantin Brunck zeigt Veranlagung für das Volkstümliche — z. B. in 2 Liedern kleinen Formats auf Texte von Petzold — und Sinn für drastischen Humor in der Baß-buffo-Weise (Isolde Kurz). Das Niveau der Lieder im ganzen ist nicht gerade hoch; doch geben die mechanisch schleichende „Klage" und die prozessionshaft wallenden „Schmerzen" immerhin eine prägnante Stimmung, und mit dem innigen, zum Ueberschwang gesteigerten „Erlöst" ist Brunck entschieden ein Wurf gelungen.

Sigfrid Karg-Elert: Heidebilder, 10 kleine Impressionen, op. 127, für Klavier. Verlag Simrock, Leipzig.

Im Einfangen delikater Stimmungen ist Sigfrid Karg-Elert ganz glücklich, der sich gern durch Bäume (Birken und Buchen) anregen läßt. Unter diesen „Heidebildern" scheint mir „Hergewehtes Glockengeläute" am besten getroffen. Mit seiner Harmonik freilich konnte ich mich nie befreunden.

Ernst Roters: Choralvariationen für Klavier, op. 12. Meistersinger-Verlag, Nürnberg.

Um so mehr überzeugt mich das Harmonische bei Ernst Roters, der in seinem Klavierwerk op. 12 mit üppiger Fantasie eine Variationenreihe über einen Choral aufbaut. Eine straffe, kraftvolle Fuge krönt die Variationen, unter denen die mit den chromatisch sinkenden Terzen besonders hervorgehoben sei.

Dr. JAMES SIMON

Als Notenbeilage

werden in den nächsten Heften Solostücke für einzelne Instrumente beigegeben, um gewissen im Orchesterklang untergegangenen Instrumenten ihre individuelle, solistische Eigenart wiederzugewinnen.

Internationale Musiknachrichten

Deutschland

In Halle werden für das kommende Frühjahr große Händel-Festspiele geplant. Veranstalter sind u. a. die Universität und die Intendanz des Stadttheaters. Prof. Alfred Rahlwes hat für die Festspiele eine Bearbeitung des Oratoriums „Semele" und Prof. Dr. Arnold Schering eine Bearbeitung des Oratoriums „Susanna" geschaffen: dazu kommen eine Bühnenaufführung des „Orlando furioso" in der Bearbeitung von Dr. H. J. Moser, Orchester-, Kammer- und Kirchenkonzerte. Mit den Festspielen wird eine Händel-Ausstellung im Dome oder im Geburtshause des Komponisten verbunden.

Von der Kölner Konzertgesellschaft sind an neuen Werken geplant: Korngolds Suite „Viel Lärm um nichts", Reuß „Sommeridylle", Marteau „Violinkonzert", Sinfonien von Volkmar Andreae (unter Leitung des Komponisten) C-dur, Windsperger a-moll, Bischoff, d-moll. Zur Uraufführung gelangen „Tag und Nacht", sinfonische Suite für Singstimmen und Orchester von Joseph Haas, und ein „Tedeum" von W. Braunfels.

Breslau. Für die Abonnementskonzerte 1921/22 des Orchestervereins unter Leitung von Prof. Georg Dohrn sind folgende Erstaufführungen vorgesehen: O. Besch: Ouvertüre E. T. A. Hoffmann, A. Dvorak: Sinfonische Variationen, J. Haas: Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied, G. v. Keußler: Morgenländische Fantasie, A. Skrjabin: Le divin poème, E. Straesser: Sinfonie, R. Strauß: Suite aus der Musik zum „Bürger als Edelmann", J. Stravinsky: Feuerwerk. — Die Singakademie wird u. a. Regers „Einsiedler" zur Aufführung bringen.

In Aachen sieht das Stadttheater für die kommende Spielzeit u. a. folgende Werke zur Erstaufführung vor: Viebich: „Quatember Nacht"; Braunfelds: „Die Vögel"; Pfitzner: „Der arme Heinrich"; Zemlinsky: „Der Zwerg"; Dukas: „Ariane und Blaubart"; Tschaikowsky: „Pique-Dame".

Das Programm des Oldenburger Landesorchesters sieht für nächsten Winter unter Leitung von Dr. Jul. Kopsch an Neuheiten vor: Reuß: „Sommer-Idylle" und Unger: „Erotikon".

Köln. Von Ewald Straeßer werden noch in diesem Jahre zwei neue Sinfonien (III. und IV.) unter Mengelberg in Amsterdam und Fritz Busch in Stuttgart uraufgeführt. — Straeßer ist als Nachfolger von Joseph Haas an die Württembergische Hochschule für Musik in Stuttgart (Kompositionsklasse) berufen worden.

Osnabrück. Die Uraufführung des abendfüllenden symbolischen Singspiels für den Konzertsaal „Der Berg des heiligen Feuers" von R. Bergh findet Ende November statt.

In Nürnberg wird eine Oper von Franz Ledwinka: „Die Winzer" zur Uraufführung gelangen.

Baden-Baden. Eine sinfonische Fantasie von Josef Felix Heß gelangte hier zur Erstaufführung.

Köln. Eine „Nobiah" betitelte Pantomime in zwei Bildern mit Musik von Fritz Fleck wird in dieser Spielzeit im hiesigen Opernhaus zur Uraufführung gelangen.

Frankfurt. Ein „Die sieben Tänze des Lebens" betiteltes Tanzspiel von Mary Wigmann, Musik von Heinz Pringsheim, wird Anfang Dezember seine Uraufführung im hiesigen Opernhaus erleben.

Im Verlage Zimmermann ist neue Flötenmusik von Kronke, Karg-Elert, Verhey und Hunath sowie ein Bläserquintett von Rorich erschienen.

Im Verlage von B. Schott's Söhne, Mainz, erschien von Erwin Lendvai eine größere Sammlung von Männerchören heftweise; in dem ersten und zweiten Heft sind u. a. die Dichter Löns, Spitteler, Stephan Zweig, Kassak, Heynicke und Wallmach vertreten.

Berlin. Die Konzertsängerin Cäcilie Back veranstaltet vierzehntägig Sonntagnachmittags-Konzerte in der Privatwohnung, Motzstr. 24, zum gemeinsamen Kennenlernen von bedeutenden Schöpfungen neuer Musik.

In Heidelberg und Mannheim veranstaltet Bruno Stürmer sechs Privatkonzerte für Freunde zeitgenössischer Musik. Zur Aufführung gelangen Kammermusikwerke von Busoni, Hindemith, Skrjabine, Mussorgski, Bartók, Scott, Stürmer, von Webern, Alban Berg, Windsperger, Schulhoff, Schönberg.

Berlin. Zur Hebung des Volkstümlichen Chorgesanges beabsichtigt das Kultusministerium besondere Kurse zur Ausbildung von Dirigenten in der Staatl. Hochschule für Musik und im Staatl. Institut für Kirchenmusik einzurichten. Seitens der Gemeinden sollen Räumlichkeiten zu Proben unentgeltlich zur Verfügung gestellt werden; die Konzerte der Gesangvereine sollen bei der Versteuerung geschont und soweit sie von volkserzieherischen und künstlerischen Wert sind, möglichst ganz von Steuer frei bleiben.

Berlin. Die Kapelle der Staatsoper wird in den Sommermonaten dreimal wöchentlich in der Mittagsstunde im Lustgarten konzertieren, um namentlich dem Musikbedürfnis der unbemittelten Schichten der Bevölkerung Berlins entgegenzukommen und dadurch eine Kulturaufgabe, die ehemals der Militärmusik zufiel, in höherem Sinne zu erfüllen. In Anbetracht des sozialen Zweckes haben die Mitglieder der Kapelle auf Entschädigung für ihre Beteiligung an diesen unentgeltlich zugänglichen Konzerten verzichtet.

Die Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst sollen, falls genügend Material eingeht, auch nächstes Jahr abgehalten werden. Einsendungen sind bis 1. März 1922 zu richten an die Musikabteilung der Fürstl. Fürstenb. Hofbibliothek zu Donaueschingen. In Betracht kommen Kammermusikwerke jeder Besetzung (auch Klavierstücke und Lieder).

Zwickau. In den künstlerischen und wissenschaftlichen Beirat der Robert Schumann-Gesellschaft sind u. a. eingetreten: Hermann Abert, Max Abendroth, Max Friedlaender, Wilhelm Furtwängler, Arthur Nikisch, Max Pauer.

Leipzig. Carl Ettler ist, weil Deutscher, aus Südslawien, wo er als Direktor des jetzt von den slowenischen Behörden aufgelösten deutschen Musikvereins und der Musikschule in Pettau ein Jahrzehnt mit großem Erfolg tätig war, ausgewiesen worden. Er hat sich nunmehr wieder in Leipzig niedergelassen.

Berlin. Das Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendium für Komponisten wurde geteilt, und es erhielten je 750 M. die Komponisten Herbert Windt und Alois Haba, Studierende der akademischen Hochschule für Musik in Berlin. Das Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler erhielt die Violoncellistin Sela Trau, ehemalige Studierende der akademischen Hochschule für Musik in Berlin.

Wolfenbüttel. Die Handschriften der Braunschweigischen Landesbibliothek können in Zukunft zur wissenschaftlichen Benutzung versandt werden.

Frankreich

Paris.

Den großen Rompreis für Musik erhielt Jacques de la Presle, der bereits im Vorjahre den ersten Preis 2. Ranges erhielt. Mit dem ersten Preis 2. Ranges wurde Dussault, mit dem zweiten Bousquet ausgezeichnet.

Eine sinfonische Suite „Adonis troublé" von Paul Paray gelangte in den Lamoureux-Konzerten zur Erstaufführung.

Gleichfalls kam ein neues Werk von Marcel Labey „Ouverture pour un drame" in den Concerts Lamoureux zur Erstaufführung. Mit dem „Drama" ist der Krieg gemeint, Schrecken des Krieges, die Schlacht, Flehen um Frieden sind die programmatischen Ideen des Werkes.

Die Concerts Colonnes brachten an Neuheiten: „Légende symphonique" von M. Orban, „Nymphes et Najades" von A. Philip und „Poèmes flamands" von A. Chapuis, ein „Prélude symphonique" von M. Goupils und „Les Lointains" von Jean Poueigh.

Die musikalische Gesellschaft brachte zur Aufführung eine Violinsonate von J. de la Presle, Gesänge von Goosens und Ireland, ein Quartett von D. Milhaud und Klavierstücke von Ceillier zur Erstaufführung.

Igor Stravinsky vollendete eine „Symphonie concertante" für Blasinstrumente und ein dem Flonzaley-Quartett gewidmetes Concerto für Streichinstrumente.

Eine neue „Société des grands concerts populaires de Paris" hat sich die Aufführung großer Chorwerke zur Aufgabe gemacht. Leiter sind André Bloch und Raymond Charpentier.

Arth. Honegger (Züricher) hat eine „mimische Sinfonie" („Horace victorieux") geschrieben, die diesen Winter in Konzerten der Westschweiz und

in den Konzerten Koussewitski aufgeführt werden wird. Weiter vollendete Honegger eine „Hymne" für 10 Streichinstrumente, ein „Dixtuor pour cordes", deren Zwischengrößen von L. Ser konstruiert wurden. Im Théâtre des Champs-Elysées wird voraussichtlich Honeggers Musik zum Drama „Roi David" von René Morax zur Aufführung kommen.

An der großen Pariser Oper sind bisher als Neu- und Erstaufführungen in Aussicht genommen: „Guercoeur" von Alberic Magnard, „Le jardin du Paradies" von Alfr. Bruneau, „La Mégère apprivoisée" von Ch. Silver, „Pour ma fille", lyrische Komödie von Maurice Ravel, „Padmavati", Ballettoper von Albert Roussel. — Eine Reihe Ballette stehen gleichfalls in Aussicht, so „Cydalise" von Gabr. Pierné, „Frivolant" von Jean Poeigh, „Siang-Sin" von Georges Hue und „Prêtresse de Korydwen" von Ladmirault.

Im Preisausschreiben der Stadt Paris wurden durch Preis gekrönt: von Jean Cras „Polyphème" (Textbuch von A. Samein) und das Drama „La Duchesse de Padoue" von Maurice Le Boucher. Beide erhalten je 10 000 Francs, die Werke werden gedruckt und aufgeführt. Einen Preis von 3000 Frcs. ohne Aufführungszusage erhielt Marcel Labey für sein Drama „Bérengère" (Textbuch von Ch. Sohy). „Polyphème" wird Dir. Albert Carré im kommenden Winter an der großen Oper herausbringen.

Die komische Oper in Paris brachte „Le Sauteriot" (Keyserlings Drama „Ein Frühlingsopfer"), ein Musikdrama von Silvio Lazzari zur Aufführung. Für die kommende Spielzeit zeigt sie als Erstaufführungen an: „A l'ombre de la Cathedrale" von G. Hue, „Die Hochzeit in Korinth" von H. Busser, „Launen des Königs" von P. Puget, „Polyphem" von J. Gras, „Beim Glockenklang" von H. Bacheles, „Dame Libellule" von Bl. Fairechild, „St. Odile" vom M. Bertrand, „Fra Angelico" von Th. Hillemacher, „La Griffe" von F. Fourdrain, „Messaouda" von Ratez, von Roussel „Le Festin de l'Araignée, von M. d'Ollone „Les uns et les autres".

Angers. In den Concerts populaires gelangt neben Werken von d'Indy, Dukas, Roussel, Ravel, Rabaud, Stravinsky, Turina, Bruneau, Hue Ysae, Mainqueneau und Pierné Gustave Dorets „Cimetière zur Erstaufführung.

Paris. Der junge französische Komponist Louis Durey hat sich von der Gruppe der „Six" getrennt.

Avignon. „Calyso ou l'Ile d'Amour", eine Oper des Blinden Bourgoin, kam zur Erstaufführung.

England

London.

Die Konzertsaison hat mit dem populären „Promenade Concert" unter der Leitung von Henry J. Wood begonnen. Gespielt wird das Bedeutendste aus der gesamten Orchestermusik, der klassischen wie der modernen. Drei Solisten wirken in jedem Konzert mit. An Novitäten wurde bisher Joseph Jongens sinfonisches Gedicht „Lalla-Rookh" gespielt; von Eugène Goossens ein „Scherzo" über ein Gedicht von Burns „Tam o' Shanter", weiter „Crespuscolo sul mare" von Santoliquido, „Rondo arlequinesque" von Busoni, „Poema Gregoriano" für Klavier und Orchester von Francesco Ticciati, einem jungen italienischen Pianisten, „Les Propos des Beuveurs" (die Orchesterintroduktion zu einem Chorwerk nach einem Rabelaisschen Text) von Bernard van Dieren und eine Fantasie für Streichorchester über ein Thema von Thomas Tallis (englischer Komponist aus dem 16. Jahrhundert) von Vaughan-Williams.

Eugène Goossens hat ein Ballett „L'Ecole en Crinoline" und Gabriel Grovlez ein Ballett „La Fête de Robinson" vollendet, welches in New York und Chicago zur Aufführung gelangen soll.

Ein neues Orchesterwerk „Mêlé phantasque" von Arthur Bliss wurde unter der Leitung des Komponisten in den Queen's Hall „Promenade Concerts" zum ersten Male gespielt.

Die neue 5. Sinfonie Es-dur von Jean Sibelius gelangte in Queens Hall zur Erstaufführung. Außerdem dirigierte Sibelius sein neues sinfonisches Gedicht „Les Océanides" und mehrere seiner älteren Werke.

Von Arthur Bliss wurde ein neues Quintett „Conversations" und „Rout" für Sopran und Orchester. Musik zu Shakespeares „Sturm" aufgeführt.

Ein neues Werk von Paul de Maleingrou „Symphonie de la Passion" für Orgel gelangte zur Uraufführung.

Albert Coates brachte eine von V. Tommasini besorgte und geschickt instrumentierte Suite nach Scarlattis „Les femmes de bonne humeur" zur Uraufführung.

London: Ein neues Werk von Manuel de Falla für Klavier und Orchester „Nuits de les jardins d'Espagne" wurde unter Eduard Charles aufgeführt. Das

gleiche Konzert brachte Klavierstücke „Four Conseils“ von Eugène Goossens.

In London ist eine neue musikalische Zeitschrift „Fanfare“ erschienen. Leiter derselben ist Leigh Henry.

Italien

Rom. An neuen Opern von italienischen Komponisten wurden in letzter Zeit herausgebracht: „Ettore Fieramosca“ von C. A. Cantu (Turin), „Lo zingaro cieco“ von Gazzotti (Modena), „Edelweiß“ von Zappalà, „I Compagnazzi“ von P. Riccitelli (Neapel), „Anima allegra“ von F. Vittadini (Rom).

Florenz. Renato Brogi schrieb ein „Inno a Dante“ auf Verse von Guido Pinelli, welches bei Gelegenheit des Dante-Festes aufgeführt werden wird.

Mailand. Giacomo Orefice vollendete eine lyrische Oper „Castello dei Sogni“, dessen Text R. Simoni nach einer Dichtung A. Buttis lieferte.

Renzo Bossi's Oper „Passa la Ronda“ wird hier in der kommenden Saison uraufgeführt.

Neapel. Die „Ueberraschung“ eine Oper des Futuristen Marinetti, rief bei ihrer Uraufführung einen Theaterskandal hervor, sodaß sie wieder vom Spielplan abgesetzt wurde.

Zu Mitgliedern der permanenten musikalischen Kunstkommission wurden gewählt: Enrico Bossi, Nicola d'Atri, Pietro Mascagni, G. Puccini und Arturo Toscanini.

Schweiz

Basel. Die Allgemeine-Musikgesellschaft veranstaltet im Winter 1921-22 unter Leitung von Hermann Suter 10 Sinfoniekonzerte und ein Extra-Konzert, in denen u. a. zur Erstaufführung gelangen: Sinfonia piccola von Atterberg, 8. Sinfonie von Huber, Kammersinfonie von Schönberg, Vorspiel und Prolog der Nachtigall aus „Die Vögel“ von Braunfels, Vorspiel von Stuten, Suite „La mère l'Oye“ von Ravel, Serenade für kleines Orchester von Schultheß, „La Cimetière“ von Doret, „Esquisse“ von Martin, „Der Gott und die Bajadere“ von Schoeck, Violinkonzerte von Goetz und Suter, Klavierkonzert von Reger, Flötenkonzert von Geiser, Concerto grosso von Vivaldi. Ferner seien aus dem Programm noch folgende Werke erwähnt: Elgar: Enigma-Variationen, Gade: Nachklänge aus Ossian, Klose: Präludium und Doppelfuge für Orgel (mit Bläserchoral).

Genf. Ein neugegründetes Orchester soll unter Leitung Georges Fouilloux' während der Sommermonate in Genf und anderen westschweizerischen Städten konzertieren.

Lugano. Beim 22. Tonkünstlerfest des Schweizer Tonkünstlervereins gelangten durch das Züricher Streichquartett zur Uraufführung: F. Martin, Klavierquintett, Walter Lang, Violinsonate, Lieder und Klavierkompositionen von Blanchet und Fleury.

Winterthur. Eine Sinfonie von Uhlmann und ein sinfonischer Prolog zu „Vineta“ von Georg Häser gelangten durch das Musikkollegium zur Uraufführung.

Zürich. Dr. Volkmar Andrae tritt von der Leitung des Männerchores Zürich zurück. Sein Nachfolger wird Theaterkapellmeister Hermann Hofmann. Dr. Alfred Reucker, der ehemalige Intendant des Züricher Stadttheaters wurde zum Intendanten der Dresdener Staatstheater berufen.

Basel. Hans Huber beendete drei Messen. Die erste für Chöre, Soli, Orgel und Orchester, ist von großen Ausmaßen und für den Konzertsaal bestimmt. Die zweite „St. Ursen“-Messe in B-dur erlebte ihre Uraufführung in der St. Ursenkatedrale. Gleich ihr ist die dritte für den Gottesdienst bestimmt und gelangte in Einsiedeln zur Erstaufführung.

Die neue C-dur Sinfonie von Volkmar Andrae wird im Dezember vom Wiener Konzert-Verein unter Ferdinand Löwe aufgeführt.

Amerika

New York: An der Metropolitan-Opera sind für die nächste Spielzeit u. a. geplant: „Die tote Stadt“, „Walküre“, „Cosi fan tutte“, Rimsky-Korsakows „Snegourotschka“, Massenets „Navarraise“.

Albert Coates, der frühere Dirigent der Petersburger Oper, wurde vom New-Yorker Sinfonie-Orchester zum Mitdirektor gewählt, der sich mit dem Leiter Walter Damrosch in die Arbeit teilen soll.

Chicago. Bei einem Preisausschreiben der „Nationalen Vereinigung Amerikanischer Musikklubs“ in Chicago erhielt den ersten Preis für eine Phantasie und Fuge“ der aus Dortmund stammende Organist Wilhelm Middelschulte.

Spanien

Barcelona: Im Grand Teatro Liceo fand die erste spanische Aufführung des „Rosenkavaliers“ von Rich. Strauß in italienischer Sprache statt.

Lissabon: Wagner's „Parsifal“ ging in Lissabon und Oporto zum erstenmal in Szene.

Belgien

Brüssel. Ravels Komische Oper „L'heure Espagnole“ gelangte hier zur Erstaufführung.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53—54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlages wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogenannte Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 250 Prozent; dazu kommt noch ein Sortimenterzuschlag von 10 Prozent.

Preise, zu denen kein Verleger-Zuschlag erhoben wird, sind hier mit einem Stern bezeichnet.

I. Instrumentalmusik.

a) Orchester (ohne Soloinstr.).

Corelli, Arcangelo: Concerto grosso Nr. 3 (c) f. 2 Solo-Viol., Solo-Violonc., Streichorch. u. Klav. (A. Schering). Part. Kahnt, Lpz. 3 M.

Finke, Fidelio F. [Prag V]: Pan. Symphon. Dichtung; Suite f. Streichorch. noch ungedruckt

Gal, Hans [Wien]: Symphonische Fantasie noch ungedruckt

Karel, Rudolf: op. 16 Slavische Tanzweisen. Simrock, Lpz. Nr. 1 u. 2 Part. je 6 M.

Rinkens, Wilhelm: Symphonie (D) noch ungedruckt; erscheint später bei Kistner, Lpz. [Uraufführ. 21. 3. Eisenach]

Schaub, Hans F. [Hamburg]: Nußknacker u. Mausekönig. Suite noch ungedruckt

Werner, Theod. W. [Dr. phil., Hannover]: Kammersymphonie (F) noch ungedruckt

Wieth-Knudsen, Asbjörn: op. 4 Fest-Finale. Kahnt, Lpz. Part. 12 M.; St. 20 M.

b) Kammermusik.

Berg, Alban: op. 5 Vier Stücke f. Klarin. u. Klav. Schlesinger Berlin. 2,50 M.

Finke, Fidelio F. [Prag V]: Klavierquintett; Streichquartett noch ungedruckt

Gal, Hans: op. 9 Variationen über eine Wiener Heurigenmelodie für Klav., Viol. u. Vc. 3,50 M.; op. 10 Fünf Intermezzi f. 2 Viol., Br. u. Vc. Part. 3,50 M., St. 5 M. Simrock, Lpz.

Haba, Alois: op. 7 Streichquartett im Vierteltonsystem. Univ.-Ed., Wien. Part. 1.50 M.; St. 6 M.

Harmston, J. W.: op. 5 Trio (C) f. Viol., Vc. u. Pfte. Portius, Lpz. 5 M.*

Rinkens, Wilhelm: op. 30 Klavierquintett (A) noch ungedruckt [Uraufführung 13. 4. Leipzig]

Schauß, Ernst [B.-Halensee]: Suite (G) f. Violonc. u. Klav. noch ungedruckt

Wellecz, Egon: op. 14 Erstes Streich-Quartett. Neue Ausg. Kl. Part. 3 M., St. 6 M.; op. 20 Zweites Streichquartett (g). Kl. Part. 3 M., St. 5 M. Univers.-Edit., Wien

Werner, Theod. W. [Dr. phil. Hannover]: Streichquartett Nr. 2 (D) noch ungedruckt

c) Sonstige Instrumentalmusik.

Berr, José: op. 74 Sonatine. Papillons f. Klavier. Simrock, Lpz. 3 M.

Böhme, Walter: op. 14 Drei Stücke f. Org. Nr. 1 Impromptu, 2 Improvisation, 3 Trauermusik. Kahnt, Lpz. je 2 M.

Bronikowsky: Stücke f. Laute (Koczirz) — in: Arch. f. Musikwiss. 3

Hirn, Carl: op. 30 Sechs Stücke f. Pfte. Simrock, Lpz. je 1,50 M.

Karel, Rudolf: op. 19 Burlesca f. Klav. Simrock, Lpz. 2,50 M.

Kodaly, Zoltan: op. 8 Sonate f. Violonc. allein. Univers.-Ed., Wien. 3 M.

Niemann, Walter: op. 75 Sonate (Nordische, F) f. Klav. Kahnt, Lpz. 5 M.

Pasch: Stücke f. Laute (Koczirz) — in: Arch. f. Musikwiss. 3

Raschke: Stücke f. Laute (Koczirz) — in: Arch. f. Musikwiss. 3

Reger, Max: op. 131d Drei Suiten f. Bratsche allein. Für Viol. übertr. (Jos. Ebner). Simrock, Lpz. Nr. 1. 2 M.

Reznicek, E. N. v.: Präludium u. chromat. Fuge (cis) f. Org. Simrock, Lpz. 3 M.

Stöhr, Richard: op. 64 Von den Mädchen. 12 ernste u. heitere Charakterskizzen f. Pfte. Univers.-Edit., Wien. 4 M.

Szymanowski, Karl: op. 30 Mythes, trois poèmes p. Viol. et Piano. Univers.-Edit, Wien. 4 M.; Nr. 1 La fontaine d'Aréthuse 2 M., 2 Narcisse 2 M., 3 Dryades et Pan 2,50 M.

Weichmannberg: Stücke f. Laute (Koczirz) — in: Arch. f. Musikwiss. 3

Wellecz, Egon: op. 9 Drei Klavierstücke. Univers.-Edit., Wien. 2,50 M.

Weymann, Joh.: op. 9 Festvorspiel f. Org. über den Choral „Komm' heiliger Geist, Herre Gott" Gadow, Hildburghausen. 3 M.

II. Gesangsmusik.

a) Opern.

Cantu, C. A.: Ettore Fieramosca. Uraufführ. Torino

Gazzotti: Lo Zingaro cieco. Uraufl. Modena

Horst, Carita v.: Die beiden Narren (Text v. Carl Stang.) Zur Urauff. in Coburg angenommen

Riccitelli, P.: J. Compagnazzi. Uraufführ. Neapel

Stieber, Hans [Halle a. S.]: Heilig Land. Noch ungedruckt

Stiebitz, Richard [Spandau]: Varuna (2 Akte) zur Uraufführ. in Göttingen angenommen

Stiebitz, Kurt [Spandau]: Tanz der Maja (1 Akt) desgl.

Vittadini, F.: Anima allegra. Uraufführ. Rom

Zaiczek-Blankenau, Julius: Der junge Helmbrecht. Text v. E. A. Rheinhardt. Klav.-A. m. T. Univers.-Edit. Wien. 20 M.

Zilcher, Hermann: Doktor Eisenbart (3 Akte). Dichtung von Otto Falckenberg u. H. W. v. Waltershausen noch ungedruckt

b) Sonstige Gesangsmusik.

Finke, Fidelio F. [Prag V]: Mein Trinklied (Dehmel) f. Männerchor, 3 Soli u. gross. Blasorch.; Frühling, 5 Gesänge f. Sopran u. Tenor mit gross. Orch.; Abschied (Werfel) f. dsgl. noch ungedruckt

Fricke, Richard: op. 72 Hymne zum Gedächtnis Entschlafener. F. gem. Chor, Viol., Harfe u. Org. Breitkopf & Härtel, Lpz. Part. 20 M.; 2 Chorst. je 1 M., Harfe 3 M., Violine 1,50 M.

Heimsoeth, Karl Friedr.: Zwölf Lieder f. Ges. mit Pfte. Hartmann, Elberfeld. 5 M.

Heinrichs, Hans: Zwei Konzertgesänge f. Männerchor. Siegel, Lpz. Nr. 1 Geistesfluten P. u. St. 2,20 M.; Nr. 2 Die Spielleute P. u. St. 2,80 M.

Polsterer, Rudolf: Zwölf symphon. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Dichtungen des Michelangelo. Max Brockhaus, Lpz. 2 Hefte je 15 M.

Schönberg, Arnold: op. 10 Nr. 2 Litanei u. Nr. 4 Entrückung (aus dem II. Streichquart.). F. Sopran u. Pfte. bearb. (Albin Berg) Univers.-Ed., Wien je 2 M.

Schröder, Edmund: Fünf Gedichte v. Nic. Lenau: Wanderung im Gebirge Teil I f. Ges. u. Pfte. 12 M.; Fünf Sonette des Michelangelo f. desgl. 12 M. Continental-Verl., Berlin

Wellecz, Egon: op. 5 Kirschenblütenlieder nach dem Japanischen. Univers.-Edit., Wien 2,50

III. Bücher u. Zeitschriften-Aufsätze.

Abert, Hermann — s. Haydn

Achtelik, Jos. — s. Harmonischer Dualismus

Altmann, Wilh. — s. Berlin

Anders, Fritz — s. Oper

Ausland — vgl. Deutsch

Bach, D. J. — s. Schönberg

Bach, Joh. Seb., der Maler. Von Leopold Hirschberg — in: Zeitschr. f. Musik 15

— Ueber Fingersätze in J. S. Bachs Solosonaten f. Viol. Von Aug. Halm — in: Schweiz. Musikpädag. Blätter 15,7

— Hmoll-Messe. Von Heinr. Rathmann — in: Die Musikwelt 12

— vgl. Hamburg

Berlin. Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1920. Von Wilh. Altmann — in: Zeitschr. f. Musikwiss. 9/10

Birgfeld, Rudolf — s. Hausmusik

Bronikowsky, v. — s. Lautenisten

Brucknerfragen. Zur 9. Symphonie. Von Karl Grunsky — in: Die Musikwelt 12

Bückeburg. Bericht über die dritte Jahresversammlung der Mitglieder des Fürstl. Instituts f. musikwissensch. Forsch. Von Carl Roesler — in: Arch. f. Musikwiss. 3

Bürger — s. Musikalische

Caruso †. Von Heinr. Chevalley — in: Die Musikwelt 12

Chevalley, Heinr. — s. Caruso

Chinesisches über Musik. Von Albert Schweitzer — in: Die Musikwelt 1

Ciepluch, Fritz — s Klaviermethode

Daehne, Paul — s. Musiker

Dasatiel, Jos. A. — s. Homophone Polyphonie

Della Corte, Andrea — s. Pizzetti

Deutsch. Einwirkung der niederdeutschen Lyrik auf das deutsche Lied. Von Arnold Ebel — in: Die Musikwelt 12

— Wie kann der deutschen Musik ihre Bedeutung

für das Ausland erhalten werden? Von Georg Göhler — in: Zeitschr. f. Mus. 16
— Die Einführung deutscher Musik in Südamerika Von Carl Schöffer — in: dsgl.
— s. Lautenisten
Devrient. Briefwechsel zwischen Eduard D. und Julius Rietz. Mitgeteilt von Paul Alfred Merbach — in: Archiv f. Musikwiss. 3
Dreßlers Kunsthandbuch. III. Band Tonkunst. Das Buch der lebenden deutschen Künstler, Musikgelehrten u. Musikschriftsteller. Warmuth, Berlin 60 M.
Dualismus — s. Harmonischer
Ebel, Arnold — s. Deutsch
Empfindungsgestalt der Musik, über den realen. Von Emil Petschnig in: Neue Mus.-Ztg. 22
Evolution der Technik — vgl. Liszt
Frey, Martin — s. Vierhändig
Frings, W. — s. Kirchenmusik
Gatti, Guido M. — s. Pizzetti
Geiste, Vom, der Musik. Von Gustav Ichheiser — in: Der Merker 15/6
Gesellschaftssitte — vgl. Musikverständnis
Gesprochene Oper — s. Oper
Girschner, Otto — s. Musiktheoretische Repetitionen
Göhler, Georg — s. Deutsch; Komponisten
Grabner, Hermann — s. Harmonik
Grandpierre, C. — s. Komponisten
Grunsky, Karl — s. Bruckner
Haas, Robert: Die Musiksammlung an der Nationalbibliothek in Wien — s. Wien
Händels Oper Rodelinde u. ihre neue Göttinger Bühnenfassung. Von Rudolf Steglich — in: Zeitschr. f. Musikwiss. 9/10
Halm, August — s. Bach
Hamburg. Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs. Ausstellung anläßlich des 9. Bachfestes. Staats- u. Univers.-Bibl., Hamburg 10 M.
Hammerich, Angul — s. Runen
Harmonie-Entwicklung — vgl. Homophone Polyphonie
Harmonik, Ueber neue. Von Hermann Grabner — in: Musikblätter des Anbruch 12
Harmonischer Dualismus. Zur Frage des h. D. Von Jos. Achtelik — in: Ztschr. f. Mus. 15
Hausegger, Siegmund von, als Dirigent. Von Hans Tessmer — in: Musikblätter des Anbruch 12
Hausmusik. Von Rudolf Birgfeld — in: Signale f. d. musik. Welt 31
Heydns Klaviersonaten. Von Hermann Abert — In: Zeitschr. f. Musikwiss. 9/10
Heinitz, Wilhelm — s. Melodien
Hirschberg, Leopold — s. Bach
Hoffmann, E. T. A. u. Weber. Ein Gedenkblatt von Erwin Kroll — in: Neue Ztschr. f. Mus. 2
Hoffmann, R. St.: Konzertmusik in Wien — s. Wien
Homophone Polyphonie und Harmonie-Entwicklung. Von Jos. A. Dasatiel — in: Musikblätter des Anbruch 12
Hoya, Amadeus v. d. — s. Musikpflege
Jarosy, Albert — s. Russische Geigerschule
Ichheiser, Gustav — s. Geist
Katholische Kirchenmusik — s. Kirchenmusik
Kauder, Hugo: Das Musikalische im Wiener Volkscharakter — s. Wien
— s. Schelling
Kiel, Musikkultur in. Von Franz Rühlmann — in: Die Musikwelt 12
Kirchenmusik, Zeitfragen zur katholischen. Von W. Frings — in: Neue Mus.-Ztg. 22
Klavierliteratur, Wander-Ausstellungen für. Ein Vorschlag von Karl Zuschneid — in: Ztschr. f. Mus. 16
Klaviermethode. Was sagt der Physiologe zum Streit der Klaviermethoden? Von Fritz Ciepluch — in: Musikpädag. Blätter 13/4
Klaviermusik — s. Vierhändig
Klavierspiel, vierhändiges — s. Vierhändig
Knab, Arnim — s. Volkstein
Koczirz, Adolf — s. Lautenisten
Komponisten, An die [betr. Männerchöre]. Von L. Grandpierre — in: Die Harmonie 8
— Zeitgenössische. Von Georg Göhler — in: dsgl.
Kremser, Eduard: Wiener Volksmusik — s. Wien
Kroll, Erwin — s. Hoffmann, E. T. A. u. Weber
Kruse, Geo. Rich. — s. Moser
Kühn, Oswald — s. Stuttgart
Kunsthandbuch — s. Dressler
Lautenisten. Verschollene neudeutsche L. (Weichmannberg, Pasch, v. Bronikowsky, Raschke). Von Adolf Koczirz — in: Arch. f. Musikwiss. 3
Lexikalische Ordnung von Melodien — s. Melodien
Liebhold. Beiträge zur Kenntnis des Kantatenkomponisten L. Von Karl Schmidt — in: Arch. f. Musikwiss. 3
Liszt, Von, Nikisch und die Evolution der Technik. Von Edith Weißmann — in: Die Musikwelt 11
— Malédiction (Klavierkonzert) von Franz Liszt (erläutert) v. Aug. Stradal — in: Neue Mus.-Ztg. 22
Liuzzi, Ferrando — s. Pizzetti
Lott, Walter — s. Passion

Mandyczewski, Eusebius: Die Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien — s. Wien

Martell, P. — s. Violoncello

Mayer-Reinach, Albert — s. Musiklehrer

Melodien. Eine lexikalische Ordnung für die vergleichende Betrachtung von Melodien. Von Wilhelm Heinitz — in: Arch. f. Musikwiss. 3

Merbach, Paul Alfred — s. Devrient (u. Rietz)

Moissl, Franz: Wiener Kirchenmusik — s. Wien

Mozart. Die Flucht aus dem Kloster. Eine unbekannte Bearbeitung von Cosi fan tutte. Von Georg Rich. Kruse — in: Allg. Musik.-Ztg. 35/6

Müller-Hartmann, Robert — s. Musik u. Schule

Musik und Schule. Von Robert Müller-Hartmann — in: Die Musikwelt 11

— Chinesisches über Musik — s. Chinesisches

Musikalisch. Abbau der musik. Volkskultur? Von Bürger — in: Organum 8/9

Musiker und Messe. Von Paul Daehne — in: Ztschr. f. Mus. 16

Musikerziehung. Von Heinz Pringsheim — in: Allgem. Mus.-Ztg. 33/4

Musiklehrer-Examen u. Staat. Von Albert Mayer-Reinach — in: Die Musikwelt 12

Musikpflege und ihre wirtschaftlich-kulturellen Bedingungen. Von Amadeus v. d. Hoya — in: Signale f. d. musik. Welt 32/3

Musiktheoretische Repetitionen. Ein Hilfsbuch f. d. Unterricht. Von Otto Girschner. Gadow, Hildburghausen. 3 M.

Musikverständnis, Raumfreude, Gesellschaftssitte. Von Werner Scheibe — in: Die Musikwelt 11

Neudeutsch — s. deutsch

Neue Harmonik — s. Harmonik

Niechciol, T. — s. Preußen

Nikisch — vgl. Liszt

Orel, Alfred: Die Musikaliensammlung der Wiener Staatsbibliothek — s. Wien

Osmin [d. i. Heinr. Simon] — s. vierhändig

Pasch — s. Lautenisten

Passion. Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650—1800. Von Walter Lott in: Archiv f. Musikwiss. 3

Petschnig, Emil — s. Empfindungsgehalt

Physiologe — vgl. Klaviermethode

Pisk, Paul A.: Musikalische Volksbildung in Wien — s. Wien

Pizzetti, Ildebrando: Opera e dramma nell'arte di J. P. Da Fernando Liuzzi; J. P. e la sua musica corale. Da Mario Castelnuovo Tedesco; Impressioni di liriche vocali di J. P. Da Andrea della Corte; Pizzetti critico. Da Guido M. Gatti — in: Il Pianoforte 8

Polyphonie — s. Homophone P

Preußen. Der preußische Staat und der Privatmusikunterricht. Von T. Niechciol — in: Allgem. Mus.-Ztg. 33/4

— vgl. Berlin

Pringsheim, Heinz — s. Musikerziehung

Privatmusikunterricht — s. Preußen

Provinzstadt, Musikkultur in der. Grundsätzliche Gedanken. Von Franz Rühlmann — in: Die Musikwelt 12

Raschke — s. Lautenisten

Rathmann, Heinr. — s. Bach

Raumfreude — vgl. Musikverständnis

Reger, Max. Zur Entstehungsgeschichte des 100. Psalms. Von Fritz Stein — in: Die Musikwelt 12

Repetitionen — s. Musiktheoretische

Rietz, Julius — s. Devrient

Roesler, Carl — s. Bückeburg

Rühlmann, Franz — s. Kiel: Provinzstadt

Runen. Das [dänische] Volkslied-Fragment im Codex Runicus. Von Angul Hammerich — in: Zeitschr. f. Musikwiss. 9/10

Russische Geigerschule, Die. Von Albert Jarosy — in: Allgem. Mus.-Ztg. 36

Scheibe, Werner — s. Musikverständnis

Schellings Philosophie der Musik. Von Hugo Kauder — in: Musikblätter des Anbruch 12

Schenker, Heinr. — s. Tonwille

Schmidt, Karl — s. Liebhold

Schäffer, Karl — s. Deutsch

Schönberg, Arnold. Von Egon Wellecz. Univers. Ed., Wien. 4 M.

— und Wien. Von D. J. Bach — in: Musikblätter des Anbruch 12

Schubert, Der kranke. Von Waldemar Schweisheimer — in: Ztschr. f. Musikwiss. 9/10

Schule — vgl. Musik

Schweisheimer — s. Schubert

Schweitzer, Albert — s. Chinesisches

Simon, Heinr. — s. Osmin

Specht, Erich: Neue Musik in Wien — s. Wien

Stefan, Paul: Wiener Opernspiel — s. Wien

Steglich, Rudolf — s. Händel

Stein, Fritz — s. Reger

Stradal, August — s. Liszt

Stubenrauch, August K. — s. Wagner

Stuttgart. Interessantes und Lehrreiches aus St. Von Oswald Kühn — in: Allg. Mus.-Ztg. 32

Süd-Amerika — vgl. Deutsch

Technik — vgl. Liszt

Tedesco, Mario Castelnuovo — s. Pizzetti

Tessmer, Hans — s. Hausegger

Thomas-San-Galli. Zum Gedächtnis von Dr. Wolfgang A. Th. S. G. — in: Rhein. Mus.- u. Theater-Ztg. 33/4

Tonwille, Der. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst, einer neuen Jugend dargebracht von Heinr. Schenker. Heft 1. Univers.-Edit., Wien. 10 M.
Vierhändig. Vom Klavierspiel. Von Osmin — in: Ztschr. f. Mus. 16
—e Original-Klaviermusik! Mehr. Einige Winke von Martin Frey — in Ztschr. f. Mus. 15
Violoncello, Zur Geschichte des. Von P. Martell — in Ztschr. f. Mus. 15
Volkstein, Pauline, und ihre Volkslieder. Von Arnim Knab — in: Die Musikwelt 11
Wagner. Richard W.'s tragische Kunst. Von August K. Stubenrauch — in: Neue Mus.-Ztg. 22
Weber, Karl Maria v. — vgl. Hoffmann, E. T. A,
Weichmannberg — s. Lautenisten.
Weiß-Mann, Edith — s. Liszt
Wellecz, Egon, Die Prinzessin Girnara. Zur Uraufführung in Hannover. Von Th. W. Werner — in: Musikblätter des Anbruch 12
—: Wien als Musikstadt — s. Wien
— s. Schönberg
Werner, Th. W. — Wellecz
Wien. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch (Nr. 13 u. 14) — s. Haas; R. St. Hoffmann; Kauder; Ed. Kremser; Mandyczewski; Moissl; Orel; Pisk; Specht; Stefan; Wellecz
— vgl. Schönberg
Wirtschaftlich-kulturell — vgl. Musikpflege
Zeitgenössische Komponisten — s. Komponisten
Zuschneid, Karl — s. Klavierliteratur

Der heutigen Ausgabe Nr. 1 3. Jahrg. „MELOS" liegt ein Prospekt des Verlages E. P. Tal & Co. Leipzig-Wien bei, welchen wir der frdl. Beachtung unserer Leser empfehlen.

An die Redaktion und Verlag gerichtete Anfragen müssen mit Rückporto versehen sein, sonst kann Beantwortung nicht erfolgen.

Neuere Konzertwerke

KARL BLEYLE
Legende
für großes Orchester, op. 28

LIEVEN DUVOSEL
Der Morgen
Symphonisches Gedicht für großes Orchester

KARL HOYER
Introduktion und Chaconne
für Orgel und Orchester

JEAN SIBELIUS
Die Okeaniden
Tondichtung für großes Orchester, op. 73

HERMANN ZILCHER
Symphonie Nr. 1, A dur
für großes Orchester, op. 17

K. H. DAVID
Römische Suite
für großes Orchester, op. 26

JOSEPH HAYDN
Symphonie concertante
für Violine, Violoncell Oboe und Fagott mit Orchester, op. 84

WALTER NIEMANN
Deutsches Waldidyll
für kleines Orchester, op. 40

CHRISTIAN SINDING
Abendstimmung
für Solovioline mit Orchester, op. 120

HERMANN ZILCHER
Suite in 4 Sätzen
für 2 Violinen und kleines Orchester, op. 15

HERMANN ZILCHER
Die Liebesmesse
Dichtung für ein Chorwerk von Will Vesper
In drei Teilen:
Mann und Weib — Gott — Die Welt
op. 27

Textlich und musikalisch das Chorwerk der kommenden Zeit; bisher aufgeführt in Straßburg, München, Elberfeld, nächste Aufführung im Leipziger Gewandhaus

FERRUCCIO BUSONIS
Orchester- und Kammermusikwerke

Orchesterwerke

Sinfonische Suite für Orchester, op. 25, Konzertstück für Pianoforte und Orchester, op. 31
Sinfonisches Tongedicht, op. 32
Zweite Orchester-Suite (geharnischte), op. 34
Konzert für Violine und Orchester, op. 35
Lustspiel-Ouvertüre, op. 38
Concerto für Pianoforte, Orchester und Männerchor, op. 39
Orchester-Suite aus der Musik zu Gozzis Märchendrama „Turandot", op. 41
Verzweiflung und Ergebung (Supplement zu „Turandot")
Berceuse élégiaque, op. 42
Nocturne symphonique, op. 43
Indianische Fantasie (Fantasia - Canzona e Finale) für Klavier mit Orchester, op. 44
Orchester-Suite. Fünf Stücke aus der Musik zur Oper „Die Brautwahl", op. 45
Rondo arlecchinesco, op. 46
Gesang vom Reigen der Geister (des indianischen Tagebuches, II. Buch), für Streichorchester, 6 Bläser und 1 Pauke, op. 47
Concertino für Klarinette und kleines Orchester

Kammermusik

Kleine Suite für Violoncell und Klavier, op. 23
Zweites Streichquartett, op. 26
Sonate für Violine und Klavier, op. 29
Zweite Violin-Sonate, op. 36
Albumblatt für Flöte (oder Violine mit Sordine) für Viola oder Violoncell und Klavier

Für zwei Pianoforte

Konzertstück, op. 31
Concerto, op. 39
Indianische Fantasie, op. 44
Improvisation über ein Bachsches Chorallied
Duettino concertante nach Mozart

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig-Berlin

Alexander Maria Schnabel

Neue Bearbeitungen.

op. 2 Sechs Lieder für mittlere Stimme . . . . . Mk. 4.—
op. 3 Vier Lieder für Bariton . . . . „ 2.50
Nr. 3 Der Feind (Brentano) für mittlere Stimme „ 1.—
op. 6 Kleine Lieder, Heft I, für mittlere Stimme . „ 1.—

Neue Kompositionen.

op. 7 Zwei lyrische Lieder
Nr. 1 An die Liebe. Hoch und mittel . . à Mk. 1.50
Nr. 2 Ich will meine Seele tauchen, Hoch u. m. à „ 2.—
op. 8 Sonate Es moll für Klavier . . . . . . „ 2.—
op. 9 Kleine Lieder, Heft II
Nr. 1 Der träumende See (Julius Mosen)
Nr. 2 Ständchen (Gleim)
Nr. 3 Barbarazweige (Martin Greif)
Nr. 4 Abendständchen (Brentano)
Nr. 1-4 hoch . . . . Mk. 4.—
Nr. 1-4 mittel . . . . „ 4.—
op. 10 Trio C moll für Violine, Cello und Klavier . „ 25.—
op. 11 „Gorm Grymme", Melodrama für Deklamation, Streichquartett und Klavier, nach der Ballade von Theodor Fontane . . . . „ 12.—
op. 11 Desgl., Ausgabe für Deklamation u. Klavier allein „ 6.—

Teuerungszuschlag 100 %

Raabe & Plothow
Sortiment / Berlin W. 9, Potsdamerstr. 21.

MODERNE WERKE FÜR KLAVIER ZU 2 HÄNDEN

M.

Boußnern, W. von. Sonata eroica (cis moll) . . . . no. 5.—
Campbell-Tipton. Op. 29. Suite [Die vier Jahreszeiten] . 2.—
Haas, J. Op. 46. Sonate (a-moll) . . . . no. 6.—
Kosacsay, T. von. Op. 22. Zwei Konzertstücke.
Nr. 1. Improvisation. . . . . no. 1.20
Nr. 2. Konzertetüde . . . . no. 1.20
— Op. 25. Zwei Impressionen.
Nr. 1. Im Schloßgarten von Potsdam . . . . . no. 1.20
Nr. 2. Am Meeresstrande . . . . no. 1.20
Niemann, W. Op 20. Thema und Variationen (G-dur) . 2.50
— Op. 25. Thema und Variationen (Es-dur) 2.50
— Op. 43. Suite (b-moll) nach Worten von J. P. Jacobsen no. 3.—
— Op. 78. Tokkata 1.50
— Op. 79. Walzer-Kaprice 1.50
Scharwenka, X. Op. 85. Zwei Balladen.
Nr. 1. fis-moll. Nr. 2. f-moll . . . . je 1.50
Schumann, Georg. Op. 64. Variationen und Fuge über ein eigenes Thema . . . . no. 3.—
— Op. 66. Ballade (g-moll) . . . . no. 2.—
— Op. 68 Nr. 1. Fantasie-Scherzo . . . . no. 2.50
— Op. 68 Nr. 2. Burleske . . . . no. 2.50
Tießen, Heinz. Op. 18. Eine Natur-Trilogie . . . . no. 3.—
Zadora, M. Uebertragungen für Pianoforte:
Bach, J. S. Präludium und Fuge (a-moll) für Orgel 1.20
Bach, J. S. Präludium und Fuge (d-moll) für Orgel 1.50
Paradisi, P. Dom. Tokkata . . . . 1.—

Zu den Grundpreisen kommt der jeweilige Teuerungszuschlag.
Bitte diese Werke zur Ansicht zu verlangen.

F. E. C. LEUCKART, LEIPZIG

Von den neuen a capella Werken für Gemischten-, Männer- u. Frauenchor von

Erwin Lendvai

finden in der kommenden Saison

Aufführungen

u. a. in folgenden Städten statt:

Apolda (Thienel) | **Bremen** (Wendel) | **Chemnitz** (Hähnel) | **Danzig** (Stange) | **Duisburg** (Scheinpflug) | **Erfurt** (Thienel) | **Frankfurt a. M.** (Frl. Dessoff)

Berlin (Scherchen/Stange) (Sternitzky / Wiedemann)

Nächste Aufführungen in Berlin
Großer Saal der Philharmonie am 18. und 25. November durch den Chor der Berliner Liedertafel (Musikdirektor Max Wiedemann)

Leipzig (Hähnel/Licht/Ludwig) (Michael/Straube/Ramin)

Gera (Laber) | **Köln** (Jessenitz) (Schmeisser) | **Krefeld** (Siegel) | **Mannheim** (Schattschneider) | **Nürnberg** (Scharrer) | **Weimar** (Thienel) | **Wiesbaden** (Danneberg)

usw.

Dirigenten erhalten Partituren auf Wunsch zur Ansicht :: Man verlange kostenlos das demnächst erscheinende **Lendvai-Heft**

N. Simrock G. m. b. H., Berlin-Leipzig

Verantwortlich für den Inseratenteil: C. Bergmann, Berlin-Weißensee. Fernruf Ws. 653.
Druck von Hanewacker & Co. G. m. b. H., Berlin C 19, Wallstraße 16.

Präludium

für
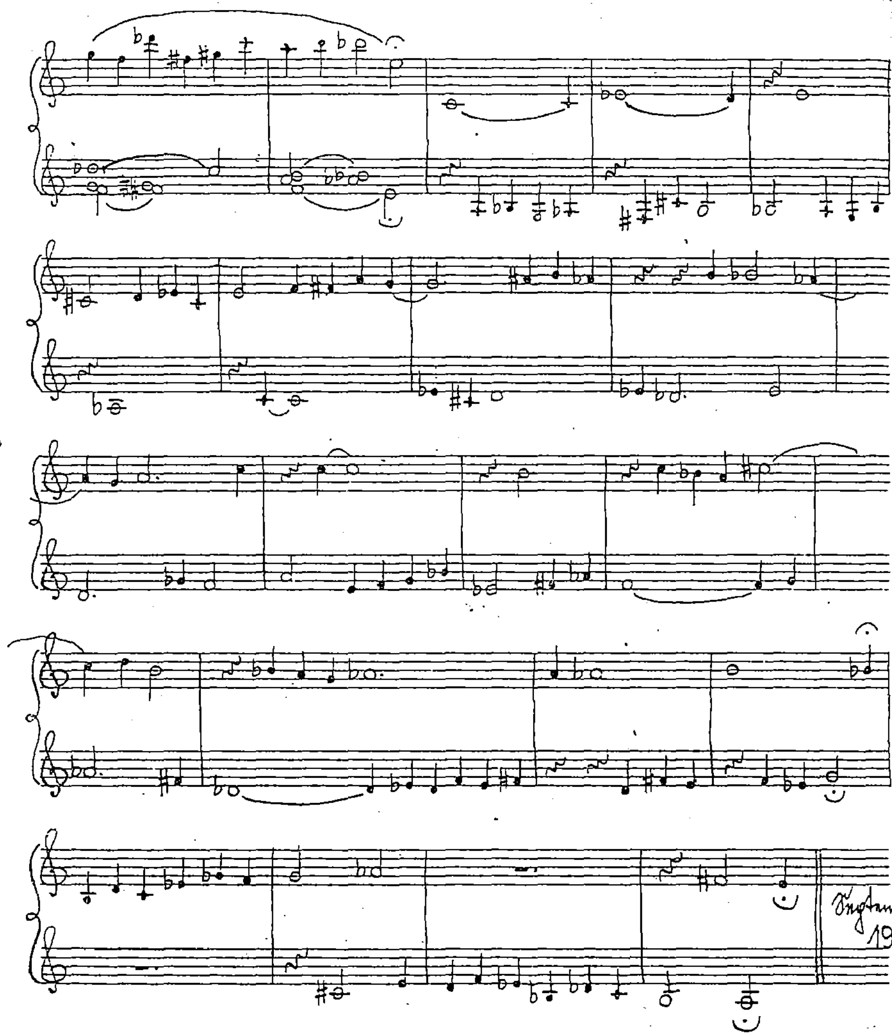
Celesta

NOTENBEILAGE ZU »MELOS«, HEFT 1

Präludium für Celesta

Die Versetzungszeichen gelten stets nur für die Noten, vor denen sie stehen.

Vortrag je nach dem Melos


Septemb
192

MELOS

MONATSSCHRIFT FÜR MUSIK

Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Verlag: Melos-Verlag G.m.b.H., Berlin-Niederschönhausen, Lindenstr. 35b. Fernruf: Pankow 3319. — Chefredakteur: Fritz Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstr. 35b. Fernruf: Pankow 3319. Auslandsredaktion: F. Sanders, Amsterdam, 3 Jacob Obrechtstraat.

Einzelheft Mk. 20,—. Vierteljahres-Abonnement Mk. 50,— (Ausland besondere Preise). — Postscheckkonto: 102166 Berlin

Nr. 2 BERLIN III. Jahrgang

INHALT:

HAUPTTEIL

Offener Musikbrief von FERRUCIO BUSONI an FRITZ WINDISCH

AUGUST HALM (Wickersdorf): Die Kunst der Variation im Klavierunterricht

PROF. EDWARD DENT (London): Zeitgenössische Musik in England

PROF. DR. CURT SACHS: Die Aufgaben des instrumentenkundlichen Unterrichts

OSWALD HERZOG: Vom Musikalischen in der bildenden Kunst und Natur

MUSIKPHYSIOLOGIE

DR. JAAP KOOL: Neue Instrumente (I. Die Glasharmonika)

NOTEN- UND BÜCHERBESPRECHUNGEN

DR. HUGO LEICHTENTRITT / DR. JAMES SIMON / AUGUST HALM / DR. HANS MERSMANN / DR. LUDWIG MISCH / DR. ROBERT SONDHEIMER

INTERNATIONALE MUSIKNACHRICHTEN

BIBLIOGRAPHIE

PROF. DR. WILHELM ALTMANN: Bedeutende Neuerscheinungen und Manuskripte

NOTENBEILAGE

PAUL HINDEMITH: 1. Satz aus der Sonate für Bratsche allein

Offener Musik-Brief von Ferruccio Busoni

Lieber Herr Windisch!

Ich habe bereits einige Male angedeutet, erwähnt, daß in unserer Kunst der Geist, das Können und der Gehalt für die Schätzung und das Bestehen des Werkes maßgebend sind. Heute ist unter den Kritikern fortschrittlicher Haltung eine Verwechslung großgezogen worden, die nicht nach dem Werte eines Stückes, sondern nach dessen Richtung unterscheidet; gute Sachen älterer Richtung verwirft, schlechte Erzeugnisse neuesten Gebahrens verkündet. Es gibt aber eine Kunst, die „jenseits von Gut und Böse" steht, und die zu jeder Zeit eine große Kunst bleibt; vor der auch jene Kritiker fortschrittlichster Haltung instinktiv sich beugen: wie vor einem Bach, einem Beethoven, und — nolens volens — einem Wagner. Die Unterscheidung dieser Kritiker betrifft die Lebenden, und unter diesen wird messerscharf Gealtertes und Gegenwärtiges getrennt, jenes abgelehnt, dieses proklamiert. Nun ist ein Stück nicht deshalb gut, weil es neu ist, und (dies ist das Lustige) es ist nicht deshalb neu, weil es ohne Form und Schönheit auftritt.*) Es gibt drei Handhaben des Neo-Expressionismus: die Harmonik, die Hysterik, die Temperament-Gebärde.

Die Harmonik kann nicht anders als von den uns zur Verfügung stehenden zwölf Halbtönen schöpfen: alle möglichen Kombinationen sind versucht und angewandt worden. Charakteristisch bleibt nur die Entfernung der Konsonanz und die Unauflösung der Dissonanz. Damit ist die Harmonik als Ausdrucksmittel verkümmert und auch die Individualität des Autors verwischt: mir wenigstens klingen alle neoexpressionischen Harmoniegebilde gleich, welchen Komponistennamen sie auch tragen. Namentlich sind es die übermäßige Oktave und die Quartintervalle, denen man überall begegnet.

Die „Hysterik" stützt sich auf kurze unzusammenhängende Formeln des Seufzens, des Anlaufnehmens, der eigensinnigen Wiederholung von einem oder mehreren

*) Letzten Endes kann man in einem solchen Stück ein Überbleibsel von Wagner, einen verkappten Debussy, eine verschämte Salonmusik erkennen.

Tönen, des Verklingens, des Anschlagens höchster Höhe und tiefster Tiefe, der Luftpausen und des Häufens verschiedener Rhythmen innerhalb eines Taktes: Alles brauchbare Ausdrucksmittel, sofern sie innerhalb einer Konstruktion ihren Platz angewiesen bekommen.

Die „Temperament-Gebärde" äußert sich vorzüglich im Orchestersatz, dem eine Schein-Polyphonie noch mehr Unruhe aufdrückt.

Im Ganzen ist dieses aber bezeichnend, daß alle Mittel und Formeln von Beginn des Stückes an sofort in ihrer stärksten Heftigkeit auftreten und verbraucht werden, so daß für einen besonderen Akzent im Verlaufe des Gebildes jede Möglichkeit vorweggenommen ist. —

Im allgemeinen noch ist ein Verleugnen an Stelle eines Bereicherns an der Tagesordnung: scheinbar wird an der getanen Arbeit weiter geknüpft; in Wirklichkeit aber die getane Arbeit gesprengt, so daß zum gedachten neuen Ausgangspunkt kein vermittelnder Weg führt.

Es gibt eine hübsche Anekdote, nach der der Schah von Persien bei einem Besuch im nebligen London gefragt worden sein soll, ob es wahr wäre, daß man in seinem Lande die Sonne anbete. Soll der Schah erwidert haben: wenn Sie die Sonne kennten, würden Sie sie auch anbeten.

So ließ mir einmal Stravinsky durch einen Dritten sagen, es befremdete ihn zu hören, daß ich die deutschen Klassiker bewundere. Darauf beauftragte ich den Dritten, Stravinsky zu erwidern: wenn er die deutschen Klassiker kennte, so würde auch er sie schätzen. (Ob die Erwiderung ihm überbracht worden ist, habe ich nicht feststellen können.)

Warum aber spielt die Harmonik (von den Gegnern Kakophonie, von den Anhängern Atonalität genannt) eine so sehr bevorzugte und entscheidende Rolle? Weil sie auf ein System gebracht worden ist, das weder Können, noch Phantasie, noch Gemüt erfordert, und einem Jeden die Möglichkeit und das Recht verleiht, nach Belieben hin und her zu taumeln. — Die neue Harmonik aber könnte nur auf Grund einer äußerst kultivierten Polyphonie natürlich (d. h. vollends absichtslos) entstehen und eine Berechtigung ihres Erscheinens dokumentieren: dieses fordert eine strenge Schulung und eine überlegene Beherrschung der Melodik. Dieses System schlösse nicht aus, daß man die überlieferten harmonischen Wendungen beibehielte, wo sie am Platze stünden, wo sie einen Kontrast hervorrufen könnten; schlösse nicht aus, daß man für einfache Gedanken einfache Formeln benützte. Und es ist fürwahr ein Unterschied, ob man einen schlichten „Guten Morgen" in Musik setzt, oder einen ironischen oder gar feindselig empfundenen Gruß. Es ist unvernünftig, einem schlichten „Guten Morgen" eine unschlichte

Harmonie unterzulegen. Den Einwand, daß späteren Ohren auch das schlicht erscheinen dürfte, was unserem Gehör heute befremdend klingt, habe ich mir selbst vorgesagt. Nur, daß auf diesem Wege die Möglichkeit jeder Differenzierung genommen wird.

Ich weiß auch, daß ich durch meinen kleinen Band „Entwurf einer neuen Ästhetik" viel Mißverständnis heraufbeschworen habe. Ich widerrufe keinen Satz, der darin steht, wehre mich aber gegen gewisse Auslegungen meiner Sätze. Mit Freiheit der Form meinte ich nie Formlosigkeit, mit Einheit der Tonart nicht eine unlogische und ziellose Kreuz- und Quer-Harmonik, mit Recht der Individualität keine vorlaute Äußerung irgend eines Stümpers.

Wenn ein Arzt zum Genuß des Weines rät, so will er nicht, daß der Patient ein Säufer werde. — Die Anarchie ist nicht mit dem Zustande der Freiheit zu identifizieren, weil in der Anarchie jedes Individuum vom anderen bedroht wird. Großherzigkeit sei nicht Verschwendungssucht und zwanglose Liebe keine Prostitution. Und wiederum: Ein guter Einfall ist noch keine Kunstschöpfung; ein Talent noch kein Meister; ein Samenkorn, wie kräftig und fruchtbar es auch sein möge, noch lange keine Jahresernte.

Weit entfernt davon abzuraten, daß jedes irgendwie wirksame Mittel in die Werkstatt unserer Möglichkeiten aufgenommen werde, verlange ich nur, daß es ästhetisch und sinnvoll verwendet werde; daß die Proportionen der Maße, des Klanges, der Intervalle kunstreich verteilt werden, daß eine Schöpfung — wie sie auch immer angelegt oder geartet sei — sich zum Range der Klassizität in dem ursprünglichen Sinne endgültiger Vollendung erhebe. Ich denke, mich deutlich genug ausgedrückt zu haben und verbleibe als

Ihr freundlichst ergebener

17. Januar 1922. FERRUCCIO BUSONI

Die Kunst der Variation im Klavierunterricht

Von AUGUST HALM in Wickersdorf

Der natürliche musikalische Mensch hat das Bedürfnis, zu phantasieren, und der Unterrichtende soll diesem zu Hilfe kommen, keinesfalls aber, wie es so häufig geschieht, es hemmen oder gar unterbinden. Nun kann gewiß der Lehrer die Naturgabe der Phantasie nicht hervorrufen, und er soll auch die Eigenart, die er in dem ihm anvertrauten Schüler vor sich hat, nicht nach der von ihm selbst verfolgten Richtung willkürlich umbiegen und verbiegen. Dagegen soll er für etwas wie Ordnung sorgen, und er kann mit Disziplin und Methode eine gewisse Kraft erzeugen oder sich erzeugen lassen, deren Gebrauch dann dem heranreifenden Schüler mehr und mehr freistehe.

Das uferlose, ungestalte, unfreie, zufällige Phantasieren, das wir zumeist antreffen, kann wohl fruchtbar werden und zu schönen Entdeckungen führen. Nur soll es nicht überwuchern oder gar das andere, bewußte Phantasieren, das wirkliche, planvolle Improvisieren verdrängen, und jedenfalls gehört es, als wesentlich monologisch, in das stille Kämmerlein, nicht in den Unterricht, in welchem es überhaupt nur auf das durch Beispiel und Wort Übertragbare, Mitteilbare ankommt. Eine hervorragende Rolle nun gebührt hierbei der Technik der Variation, gerade weil sie wenig Freiheit gewährt, diese vielmehr auf die Ausführung beschränkt, und also die Gelegenheiten, sich ins Leere und Unbestimmte zu verlieren, von vornherein abschneidet. Sie gleicht somit dem Denken unter gegebenen Voraussetzungen oder auf solchen Voraussetzungen, und hat insofern etwas von Scholastik an sich — welchen Begriff wir ja heute wieder ohne das Gefühl der Herablassung und der eigenen Überlegenheit anwenden gelernt haben.

Es gibt drei Arten des Variierens. Die eine, die kontrapunktische, bringt das Thema, das sie ganz oder in der Hauptsache unverändert beibehält, in verschiedenen Situationen, gesellt es verschiedenen Gefährten. Nennen wir als Typen dieser Art Haydns Kaiservariationen und Bachs Passacaglia, so zeigen wir schon mit der Aufstellung dieser Beispiele, wie vielfältige Möglichkeiten diese Art gewährt. Die andere besteht in dem, was man früher Diminuieren hieß: das Thema wird umschrieben, seine Gestalt löst sich auf oder umhüllt sich, bleibt aber kenntlich, wenn auch mehr oder weniger deutlich. Typus: die erste der Gdur-Variationen Beethovens über das Duett Nel cor più non mi sento von Paësiello; die erste der Adur-Variationen (1. Satz der Adur-Sonate) von Mozart. Die dritte Art arbeitet mit Ersatzbildungen. Das Thema verflüchtigt sich ganz oder beinahe ganz, nur sein harmonischer Gehalt bleibt als Gesetz des Geschehens: auf seine Harmonien werden irgendwelche Figuren, zumeist instrumental-technischer Natur, angewandt und durchgeführt, deren Gestalt aber vom Thema völlig unabhängig sein darf.

Von diesen drei Arten nun, die sich oft in einem Variationenwerk zusammenfinden, und sogar unter sich vermischen können, scheinen mir die beiden ersten sich eher für das schriftliche Ausführen, für das Denken und Vorstellen angesichts der Notenlinien zu eignen (zum mindesten gilt das für den Anfang). Die dritte dagegen, deren entwickelter Typus sich in den meisten Variationen Beethovens findet, öffnet sich dem Improvisieren gern und auch schon früh, wenn man dem Schüler den Weg nicht verbaut hat und ihm entsprechende Figuren findet. So anzufangen

halte ich für richtig, wenn auch das Ziel ist, ihn zu eigenem Erfinden anzuregen, und so mögen die folgenden Vorschläge verstanden werden.
Es empfiehlt sich vorerst, das Thema zu geben, nicht aber den Schüler eines erfinden oder auch wählen zu lassen; denn Tauglichkeit oder Untauglichkeit beziehungsweise Schwierigkeit eines Themas zu erkennen, erfordert schon erhebliche Erfahrung. Wir nehmen das Thema des Variationenwerks Folies d'Espagne von Corelli zum Gegenstand, erlauben uns aber, es zu kürzen, denn zunächst gilt hier der Satz: je kürzer, desto besser.
Das Thema (Beisp. 1) verdient an sich schon als künstlerische Gestaltung der Oberfläche des Harmoniegangs (Beisp. 2) wohl beachtet zu werden. Das Taktpaar 3 und 4 (Beisp. 1) entspricht dem ersten völlig als dessen Umkehrung, wie die vereinfachte Form Beispiel 3 zeigt. Der Melodiegang vom 2. Viertel des 3. Takts zum vierten Takt findet sich im 6. Takt nachgebildet, jedoch metrisch an anderer Stelle und also anders betont; überdies bildet der Zielpunkt f̄ hier zugleich den Ausgangspunkt für die fallende Terz (f̄ d̄), die sowohl der ersten (ē c̄is) als auch ihrer unmittelbaren Vorgängerin (ḡ ē, vom 5. zum 6. Takt) antwortet; endlich gibt der Schluß d̄ c̄is d̄ das verkleinerte Wiederbild des Gangs der Oberfläche der 3 ersten Takte (Beispiel 2), deren Zäsur er aufhebt, wie wir auch vorhin eine solche nach dem Aufstieg zu dem f̄, dem Vorbild entgegen, vermieden sahen, so daß der ganze zweite Teil den Fluß bewahrt. (Eine Vorbereitung dazu könnte man sogar darin erblicken, daß die Dominant zu dem scheinbaren Fdur im 4. Takt mehr weiter verlangt als die wirkliche Dominant im 2. Takt; daß also diese beiden Zäsuren, als schon nicht mehr ganz gleichwertig, ein zartes crescendo der Spannung darstellen.) Leider können wir bei den nachfolgenden Variationen diese strukturellen Werte nicht bewahren; um so weniger aber wollen wir sie verkennen!
Die hier angegebenen Anfänge jeder Variation sind zunächst als streng vorbildlich gemeint, d. h. die Motive sollen in gleicher Weise stets auf denselben Stufen der jeweiligen Harmonie stehen und so diese darstellen oder „auskomponieren". Erst wenn das dem Schüler keine Schwierigkeiten mehr bereitet, mag er dem Bedürfnis nach Abwechslung Rechnung zu tragen suchen und die Motive auf andere Stufen anwenden oder auch umkehren oder sonstwie verändern.
Die ganztaktigen und ein-harmonischen Figuren kommen nun dabei in Konflikt mit den harmonischen Bedürfnissen des 6. und 7. Takts des Themas (s. Beispiel 2). Ich führe deshalb diese Stellen bei jeder Variation aus, wobei ich zumeist die in Beispiel 2a angezeigte vereinfachte Harmonik zu Grunde lege, welche die Aufgabe erheblich erleichtert. Es gilt hier, entweder ein einharmonisches Motiv in ein zweiharmonisches umzuwandeln oder auf einen Teil des Motivs zu verzichten (vergl. für das erste die Var. I, II, IX; für das zweite die Var. IV, XIII).
Zu den einharmonischen Figuren rechne ich auch solche, bei denen der herrschende Akkord mit einer Dominant oder einem Dominant-Ersatz spielt, wie in der dritten Variation, oder wo die Dominant bloß im Durchgang auftritt, wie in der zweiten — also im Grunde alle die hier verwerteten Variationsmotive. Eine Ausnahme bezw. Modifikation können wir freilich darin sehen, daß wir im Verlauf für eine innigere Verbindung der Harmonien sorgen, also zu Ende des 3. Takts, das ist des wiederholten Dmoll-Takts, dem Original (Beisp. 1) getreu die Dominant des im folgenden Takt herrschenden Cdurakkords andeuten, wie es zuerst in der VIII. und X. Variation

geschieht, und was wir dann auch für die früheren Variationen nachholen; daß wir ferner gleicherweise den Adur-Akkord des zweiten Takts mit einer leichten Dominantwirkung vorbereiten, so in Variation XIIA und in Beispiel 8, das eine andere Gestalt der V. Variation aufzeigt. Hierbei weichen wir zwar von dem harmonischen Vorbild des Themas etwas ab, was wir aber unbedenklich tun können, wenn wir uns einigermaßen in Schwung gebracht haben; dem ersten Takt schon des Themas stünde diese harmonische Differenzierung freilich nicht an. Eine gewisse Gefahr liegt nur darin, daß wir die Dominant von Cdur im 3. Takt damit abschwächen; wir vermeiden sie, wenn wir den beiden Dominanten verschiedenes Gewicht geben (vergl. das Ende des ersten mit dem des dritten Takts in der Variation XIIA, auch in der VIII. Variation, bei der das gis zu Ende des 1. Takts erst nachträglich dominantartig empfunden wird). Diese Dinge gehören aber zur sozusagen feineren Ausführung; zunächst sollten die einfachsten Harmonien dargestellt werden, und so sind die Variationen I bis VII, IX mit IXA bis XVI alle gemeint, d. h. die Harmonien des Beispiels 2 sollen die Regel geben; die Dmoll-Tonika des Schlußtakts dehnen wir nach Belieben auf zwei Takte aus. Die oben gestellte Forderung, jeden der ersten 6 Takte ganz gleich zu gestalten, d. h. das Motiv getreu zu transponieren, erfülle man trotz der Eintönigkeit, die auf diese Weise entsteht. Vorerst diszipliniere man die Bewußtheit des Tuns, und arbeite den Zufälligkeiten entgegen, die einem in die Finger kommen wollen. (Ich weiß aus eigener Erfahrung, wie bei einiger Versiertheit auf dem Klavier die Tasten und Finger gleichsam selbst produktiv werden, und wie man gerade dabei stumpf und blöd bleiben kann, z. B. beim Spielen einer Fuge gegenüber von Unterschieden der Einsätze bezüglich der Stufen.) Gewiß wollen wir uns dann von der Eintönigkeit befreien.

Ein erster Schritt dazu mag durch reichlicheren Lagenwechsel geschehen, wozu die VII. Variation gute Gelegenheit bietet: wir nehmen den 2. Takt, anstatt eine Quart tiefer, eine Quint höher und gewinnen damit für den wiederholten Dmoll-Takt die höhere Oktav. Füllen wir dann mit dem Cdur-Akkord des 4. Takts den Raum von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{\bar{e}}}$, springen sodann in die Tiefe, um den Fdur-Takt mit F und f zu beginnen, so schließt sich der zweite Cdur-Takt (d. i. der 6. Takt) gegenüber dem ersten in erwünschter neuer Lage (c — $\bar{\bar{e}}$ oder C — $\bar{e}$) an. Vergl. die X. Variation, ferner die Disposition der Lagen in Beispiel 9, die als Skizze vollends ergänzt werden möge.

Einen weiteren bescheidenen, doch bedeutsamen Schritt tun wir, wenn wir das „ossia" der VII. Variation benützend den Anfang des aufsteigenden Motivs ein wenig verändern, womit wir die Möglichkeit des Alternierens gewinnen. Wechseln wir mit den beiden Motiven regelmäßig ab, so fällt das Motiv (welches der Anfang des 1. Takts festlegt) auf die Takte 1, 3, 5, das Motiv B (nämlich das der „ossia"-Variante) auf die Takte 2, 4 und 6.

Es ist aber schöner, und entspricht besser dem Sichzusammendrängen zweier Akkorde in einen (eben den 7.) Takt, wenn wir das Motiv B wieder nehmen, so daß zwei Taktanfänge nacheinander (nämlich die des 6. und 7. Takts) dasselbe Motiv tragen, das wir freilich für die Wiederholung, d. i. zu Anfang des 7. Takts, etwas zu steigern bezw. zu spannen gut tun, was sich übrigens fast von selbst und

ohne unsere Absicht so ergibt, wie wir es für diesen 7. Takt im Notentext aufgezeichnet haben. Den ersprießlichen Doppelsinn dieser Fassung, ob er auch mehr durch Zufalls Gnaden als durch unser Verdienst entstand, wollen wir uns doch nicht entgehen lassen: der Anfang des 7. Takts variiert mit seinem B g e das Vorbild (das ossia-Motiv cis e a) zunächst so, daß das erste Intervall sich zur Sext ausspannt, daß sodann das Zurücksinken unter den Anfangspunkt jetzt vermieden wird. Hören wir aber den Fortgang, so stellt sich zwischen dem B und A des Basses eine Beziehung her, so daß wir nun auch das Motiv so fühlen: B g A, womit wir auch das Tiefersinken wieder gewinnen und damit das ganze Motiv B in stärkerer Spannung bekommen. Mit kleinen Änderungen arbeitet auch die Variation XI.

Gehen wir in derselben Richtung weiter, so gelangen wir zur doppelmotivigen Variation; anstatt uns mit einer leichten Variante des Motivs zu begnügen, wie es in den eben besprochenen Stücken geschah, nehmen wir, wiederum alternierend, zwei wirklich verschiedene Motive: s. Variation XII (die wir gleichfalls zuerst einheitlich gemäß dem ersten Takt ausführen); ferner Beispiel 6, mit dem wir die I. Variante verbessern.*) Hier nehmen wir im 5. Takt, die Regelmäßigkeit des Abwechselns wiederum durchbrechend, das zweite Motiv, lassen aber, indem wir es wiederholen, den eigentlich allein entscheidend neuen Ablauf fortfallen: womit wir die Einheitlichkeit wiederherstellen, da ja gerade die Anfänge der beiden Motive sich bloß wie eine Variante unterscheiden. Das 3. Viertel des 5. Takts, freigestaltet wie auch das entsprechende des 6. und das erste des 7. Takts, lautete vielleicht besser in der Oberstimme: c f g statt c c f; insofern die Parallele zum Anfang des 7. Takts dadurch noch deutlicher würde. Doch stellt sich diese Beziehung, etwas schwächer freilich, auch durch die Fassung unseres Textes her, und überdies eine wichtige andere: der Aufstieg c c f kann immerhin als freie Umkehrung des Abstiegs im zweiten Motiv, z. B. g f c zu Ende des 2. Takts gehört werden und also als Ersatz dieses hier entfallenden Teils gelten. Im 7. Takt klingt (mit dem 2. Viertel) das zweite Motiv etwas deutlicher an als im 5. und 6., wo der erwartete Anschluß immer durch die Pausen versagt wurde. Die gute Gelegenheit, noch deutlicher zu werden, könnte uns wohl locken: ein Mordent auf dem Achtel cis des 3. Viertels erinnerte noch an den Fortgang, und die 3 Sechzehntel der Unterstimme könnten, wenn wir auf die Imitation in unserem Text verzichten wollen, in der Gestalt g f e den Ablauf des zweiten Motivs wiedergeben, so daß sich dessen ganzer Bestand hier in 2 Viertel zusammendrängte. Ich ziehe aber die mehr andeutende Gestalt, wie sie unser Text wiedergibt, der eben geschilderten deutlicheren vor, weil sie, vermittelnd, eine gute Klimax von dem zerfahreneren Wesen der Takte 5 und 6 zu der im Schlußtakt wiedergewonnenen festen Form des zweiten Motivs herstellt (das sich übrigens hier, mit seinem ansteigenden Auslauf, den Gehalt des ersten Motivs zu eigen macht und damit eine Synthese der beiden Motive schafft.)**)

*) Ich behandle das hier nur als im logischen, nicht im methodischen Zusammenhang. Es versteht sich von selbst, daß man nicht zwei Motive vorwalten läßt, solange es mit einem einzigen noch nicht recht glückt; auch das „ossia" der VII. Variation wird man je nachdem noch zurückstellen müssen.

**) Das Improvisieren bezw. seine Vorstufen, nämlich das Spielen von einer Skizze, das wir hier zu pflegen veranlassen wollen, erlaubt ja natürlich solche eingehenden Erwägungen nicht, mit denen wir vielmehr ein nachträgliches Überlegen dessen, was man getan hat, und ein verbesserndes Ausführen auf dem Papier anregen möchten.

Die VIII. Variation, ein Schößling der ſiebenten, bietet erſt im 2. Takt ein transponierbares Vorbild, und mit dieſem möge ſie zuerſt ausgeführt werden, ſo daß das 3. Viertel des 1. Takts a $\bar{d}$ d $\bar{f}$ (mit den entſprechenden intermittierenden Oktaverdoppelungen), lautet; das des 3. Takts dann: $\bar{d}$ $\bar{f}$ f $\bar{h}$, wobei wir, um zu Beginn des 3. Viertels auf $\bar{d}$ zu gelangen, innerhalb des zweiten eine Akkordſtufe überſpringen (ſ. ossia [3]; gut wäre auch h ſtatt $\bar{\bar{d}}$ aufs 7. Sechzehntel oder f $\bar{d}$ aufs 2. und 3., f h aufs 6. und 7. Sechzehntel). Wo nun, beim ganz oder beinahe getreuen Transponieren, der natürliche oder künſtliche Leitton nicht auf eine ſchwarze Taſte fällt, begnüge man ſich, anſtatt der beiden zuſammenhängenden, mit einem Oktavgriff, da dann die Möglichkeit des Herabgleitens des ganzen Griffs von den ſchwarzen zu den weißen Nachbartaſten wegfällt. Dieſe VIII. Variation haben wir nun, ſo wie ſie in unſerem Text ſteht, gerade auf dieſe Gleittechnik geſtellt, d. h. mit Rückſicht auf dieſe ihren Bau beſtimmt.

In der XIV. Variation alterniert das aufgeſtellte Motiv mit ſeiner (ungenauen) Umkehrung. (Auch hier transponiere man zuerſt für die erſten fünf Takte den Inhalt des erſten Takts.) Der zuerſt notierte Schluß (8. Takt) erheiſcht den unmittelbaren Übergang zu einer nächſten Variation (deshalb die Vorſchrift „attacca“); am leichteſten vollzöge ſich der Anſchluß an die Variation XVI. Die XV. bleibe dann weg, da ſie nicht ſo gut nach der XVI. ſteht. Will man ſie nicht opfern, ſo ſpiele man ihre vier erſten Sechzehntel oder auch bloß das erſte Sechzehntel eine Oktave tiefer, um den Anſchluß zu finden, übrigens geſchieht das leider nicht zum Vorteil dieſes Anfangs der Variation XV. (Die andern (ossia-)Schlüſſe der XIV. Variation bedürfen als vollſtändig des „attacca“ nicht; ſie wären alſo vorzuziehen, wenn wir die XV. Variation folgen laſſen wollen.)

In Beiſpiel 7 geben wir eine freiere Behandlung der IV. Variation, ebenfalls zuerſt mit Motiv und ungenau umgekehrtem Motiv abwechſelnd. Im 6. und 7. Takt nähern wir uns der Harmonik des Originals (ſ. Beiſpiel 1); ganz dem Original getreu iſt die Harmonik des 6. und 7. Takts in Beiſpiel 6.

Zu den andern freieren Ausführungen der in Beiſpiel 4 angegebenen Motive bedarf es keiner näheren Erklärungen. Es genügt zu ſagen, daß ich manchmal, beſonders in den Beiſpielen 5 und 13, die ſtrenge Methode vermied und ein Bild zu geben ſuchte, wie es etwa bei einem im guten Sinn läſſigeren Phantaſieren zu Stande kommen dürfte. Zum Beſchluß ſtehe, als Beiſpiel 16, das ganze Folies-Thema, das zu variieren eine Aufgabe bedeutete, die außerhalb der hier geſteckten Grenzen läge. Doch zu einem kurzen Ausblick in dieſe Richtung wollen wir uns immerhin die Zeit noch nehmen. Bei der ganzen Melodie ſcheint mir die Doppelvariation faſt unerläßlich, d. h. der zweite Teil müßte irgendwie eine Variante oder eine klaviertechniſch reichere Spielart bringen, ja bei einiger Ausdehnung des ganzen Variationswerks ſollten wir vielleicht auch in einzelnen Nummern ein ausgeſprochen gegenſätzliches Motiv einführen. Einigermaßen bereitet unſer Muſiktext derartiges vor, da er einzelne Gruppen techniſch oder motiviſch verwandter Stücke enthält. So könnten ſich die Variationen V und VI, VII und VIII, IX und IXA, I und II, XV und XVI ſehr wohl zu je einer Doppelvariation vereinigen.

Andante maestoso

Var. I

Var. II Etwas ruhig

rit.

Var. IX A

mf

Var. XI

Var. XI

simile

Var. XII

Var. XIV

attacca subito 5

simile

cresc.

Var. XV

f.

p

poco rit.

Ped.

dim.

rit.

Var. XVI

simile

Basso 5 (Var IX)

rit.

Beisp. 6 (Var. I)

mf

p

Beisp. 8 (Var. V)

fp

Beisp. 9 (Var. V)

Zeitgenössische Musik in England

Von EDWARD DENT-London. (Nachdruck nicht erlaubt)

Vor dem Kriege waren in Deutschland nur zwei englische Musiker bekannt: Edward Elgar und Cyrill Scott. Neben ihnen natürlich auch Delius, aber dieser war wiederum in England verhältnismäßig weniger anerkannt und wurde in Deutschland quasi als deutscher Musiker angesehen. Für uns Engländer war das damalige „Auf den Schild heben" Elgars und Scotts als führende englische Musiker ebenso absurd, wie die auf dem Kontinent vielfach verbreitete Anschauung, in Byron und Oskar Wilde die Repräsentanten englischer Dichtkunst zu erblicken. Zugegeben, sie hatten ihre Verdienste, aber sie waren keineswegs die Männer, welche wir Engländer als die besten und charakteristischsten Exponenten englischer Kunst bezeichnen würden.

Während der ganzen Periode der großen klassischen und romantischen Komponisten in Deutschland, wurde England als „das Land ohne Musik" angesehen. Im Jahre 1880 jedoch setzte eine Renaissance der englischen Musik ein. Die Musikhistoriker späterer Zeit werden besser in der Lage sein als wir, zu beurteilen, welche Bedeutung der in den letzten beiden Dekaden des neunzehnten Jahrhunderts in England hervorgebrachten Musik beizumessen sein wird. Es genügt, hier die Tatsache festzustellen, daß auf jeden Fall ein starker Produktionswille zu Tage trat, verbunden mit einem erfrischenden idealistischen Zug, welcher ein Phänomen für die englische Musik bildete. Die führenden Geister dieser Bewegung waren Hubert Parry und Charles Stanford. Beide hatten sich durch die deutsche Schule gebildet und entwickelt. Beide, wie auch ihre Kreise, waren ganz eng und intim mit Clara Schumann, Brahms und Joseph Joachim verbunden. Ihre hauptsächlichste Bedeutung für die Geschichte der englischen Musik liegt darin, daß sie Männer von liberalen Anschauungen waren, erfüllt von dem Geiste aller jener Ideale, welche einer tiefgründlichen akademischen Ausbildung entsprossen. Die bedeutenden Charaktere dieser beiden Männer waren es, welche dem englischen Volke wieder Achtung vor der Bedeutung der musikalischen Kunst einflößten. Seit dieser Zeit wurden die englischen Musiker wieder ebenso hoch geschätzt wie die Maler und die Dichter, und konnten nun vereint in der englischen Gesellschaft wieder den Rang einnehmen, der ihnen bis dahin verweigert worden war. Aber gerade die Eigenschaften, welche Parry und Stanford dem gebildeten englischen Publikum nahe brachten, standen ihrer Aufnahme in fremden Ländern entgegen. Der Grund dafür ist darin zu suchen, daß es nahezu unmöglich ist, in den Geist der Musik dieser beiden Männer einzutreten ohne eine umfassende genaue Kenntnis der besten Schöpfungen der englischen Literatur. Ihre rein orchestralen Werke sind von geringer Bedeutung, denn sie gaben ihr Bestes auf dem Gebiete der Gesangs- und hauptsächlich der Oratorienmusik. Und man fühlt in ihren Vertonungen der Bibel, Miltons, Swinburnes oder Tennysons, wie in den Schumann'schen Faustszenen, daß der Geist, welcher sie beim Schaffen dieser Werke beseelte, einem „onoriamo l'altissimo poeta" entsprang.

Um das Jahr 1895 herum erschien nun plötzlich Edward Elgar auf der Bildfläche, ein Mann rein fachmännischen Bildungsganges, dagegen von geringerem literarischen Wissen, ein Katholik mit einer katholischen Auffassung des religiösen Gefühlslebens,

beeinflußt durch Liszt und Verdi, welchem die ernsten englischen Protestanten wenig Sympathie entgegenbrachten. Elgar überraschte England mit seinem brillanten technischen Orchestersatz und dem überschwänglichen Ausdruck seines musikalischen Gefühls. Seine große Aehnlichkeit mit Richard Strauß fand auch beredten Ausdruck in den freundschaftlichen Beziehungen dieser beiden Männer. Elgar neigt, ebenso wie Strauß, oft zu einer gewissen angeborenen Vulgarität im Bezug auf den Stil, verbunden mit einer orientalisch anmutenden Vorliebe für Pracht und Glanz. Elgar drängte Parry und Stanford in den Hintergrund, und doch würde er ohne sie sein Publikum nicht gefunden haben, denn sie hatten ihm als Pioniere den Weg gebahnt.

In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts setzte eine Bewegung ein, welche merklichen Einfluß auf die weitere Entwickelung der englischen Musik auszuüben berufen war. Durch Brahms angeregt, richtete Stanford sein Augenmerk auf die traditionellen Volkslieder. Die Lieder der keltischen Nation waren in England und andern Ländern schon seit den Tagen Beethovens oder noch früher bekannt. Aber wenige Leute wußten, daß in England selbst ein ungehobener Schatz von Nationalmelodien verborgen ruhte, dessen künstlerischer Wert nur noch durch Unkraut und moderne Vulgarität überwuchert wurde. Eine ganze Reihe von Nachforschungen wurde vorgenommen, unbekannte Städte und Dörfer wurden besucht, und von den Lippen alter Männer und Frauen wurden mit größter Geduld Melodien genommen, welche ihrem Stil nach zum Teil bis auf die Tage Shakespeares zurückgingen. Ja, man fand sogar Greise, welche die Tradition der Morris-Tänze aus der Zeit Shakespeares noch genau kannten. Nur wenige, sehr alte Leute kannten diese Lieder und man hätte im übrigen sein Leben lang auf dem Lande zubringen können, ohne sie je zu hören. Diese rein englischen Volkslieder haben einen ganz eigenen Charakter. Sie sind meistens im alten sogenannten Kirchenstil gehalten, — Dorisch, Phrygisch, Mixoldian — sie haben jedoch keine Verwandtschaft mit der gregorianischen Musik. Sie sind auch weder primitiv noch barbarisch wie die Volkslieder Süd- und Ost-Europas. Sie haben einen kräftigen Rhythmus und sind ebenso logisch gesetzt, wie die irischen und schottischen Lieder. Hunderte von ihnen sind gedruckt und bearbeitet worden und man sang sie zuhause und im Konzertsaal. Sie waren aber nur kurze Zeit in der Mode. Bis zum heutigen Tage werden Volkslieder und -Tänze in den Schulen und sogar von den wenig gebildeten Massen gelernt, aus dem Konzertsaal jedoch sind sie verschwunden.

Zu den Komponisten, welche nach Volksliedern im englischen Volke forschten, gehören zwei von wirklicher Originalität: Ralph Vaughan Williams und George Butterworth. Butterworth fiel im Kriege, gerade um die Zeit seiner Volljährigkeit. Er hinterließ einige Lieder und kurze Orchestersachen, welche alle stark unter dem Eindruck der Orchesterbewegung standen. Es sind ruhige Stücke intimen Charakters mit einem feinen und zarten Gefühl für Schönheit. Bei ihm war der Kultus des Volksliedes, obwohl er jetzt eine neue Quelle der Inspiration für alle wurde, nicht nur Pose. Auch verwendete er nicht nur Themen aus englischen Volksliedern um Rhapsodien daraus zu machen, wie viele andere Komponisten es mit nationalen und fremden Themen getan haben. Es war nur die melodische Linienführung des englischen Volksliedes, die sich seinem Gemüt tief eingeprägt hatte und auf diese Weise ein natürliches und echtes Mittel seines Gefühlsausdruckes wurde.

Dasselbe kann von Vaughan Williams gesagt werden, welcher gegenwärtig der bei weitem originellste und kraftvollste englische Komponist ist. Seine musikalische Entwicklung war langsam. Er ist eine Natur, welcher das Komponieren nicht leicht fällt. Wie die meisten Engländer hat er mehr Interesse für die Stimme als für die Instrumente. Das Klavier interessiert ihn überhaupt nicht, und es ist in der Tat eine Seltenheit, einen englischen Komponisten zu finden, welcher in größerem Maße für das Klavier schreibt. Das erste, wichtigere Werk von Vaughan Williams war „Towards the unknown Region" („In unbekannte Weiten", Dichtung von Walt Whitman) für Chor und Orchester. Diesem folgte die „Meeres-Sinfonie" für Chor und Orchester in vier Sätzen (Dichtung ebenfalls von Walt Whitman). Ferner schrieb er eine größere Anzahl kürzerer Orchesterstücke, Rhapsodien, Volkslieder aus Ost-England und eine „London-Symphony" für Orchester, welche, ähnlich wie Elgars „Cockaigne", verschiedene Aspekte Londons schildert, und zwar in einer tieferen und poetischeren Weise als Elgar es getan hat. Vaughan Williams' beste Werke sind seine „Fantasie über ein geistliches Lied aus dem 16. Jahrhundert von Thomas Tallies" für Streichorchester und die „Mystischen Gesänge" für Solo, Chor und Orchester. Ein neueres Werk von großer Schönheit ist „Die Lerche steigt" für Solo-Violine und Orchester, nach einem Gedicht von George Meredith. Eine neue Symphonie von ihm, betitelt „Pastorale" wird in diesem Frühjahr in London ihre Uraufführung erleben. Es ist sehr leicht möglich, daß die Musik Vaughan Williams' dem Publikum des europäischen Festlandes uninteressant erscheinen mag. Denn die raffinierte Orchestrationstechnik eines Mahler oder Richard Strauß machen nicht den geringsten Eindruck auf ihn, dagegen steht er dem grimmen Ernste Moussorgsky's schon etwas näher, jedoch mit festerem Konstruktionsgefühl und einer komplentativen Freude an der Natur, wie wir sie auch bei Delius finden.

Einige Jahre jünger als Vaughan Williams ist Gustav Holst, welcher einer skandinavischen Familie entstammt, die seit drei Generationen in England ansässig ist. Holst hat hier und da im Stil des Volksliedes geschrieben und er liegt ihm ganz natürlich. Oefter hat er auch seine Inspirationen in orientalischen Motiven gesucht und lernte Sanskrit, um die Hymnen der „Rig-Veda" zu übersetzen und zu vertonen. Er liebt heftige und komplizierte Rhythmen, verbunden mit einem barbarischen Sinn für physischen Schmerz. Dies tritt besonders in seiner „Jesus-Hyme" hervor, ein Werk für Chor und Orchester. Die Jesus-Hymne ist ein gnostisches Gedicht aus den apokryphen Büchern des Sanct Johannes. Holst wählt darin gewagte moderne Harmonien für den Chor, welche — obwohl außerordentlich schwer zu singen — von herrlicher, durchdringender Wirkung sind. Eine Kammerspiel-Oper „Savitri", einen indischen Stoff behandelnd, ist kürzlich in London aufgeführt worden. Sie ist einaktig unter Begleitug eines kleinen Kammerorchesters hinter der Bühne. Das Werk ist in ruhigem, weichem Ton gehalten, an mehreren Stellen sind nur die Solostimmen zu hören, während das Orchester schweigt. Es ist ein Werk für ein kleines, intimes Theater: eine Kammerspieloper. Viel Aufsehen hat ferner ein anderes Werk von ihm erregt, betitelt „Die Planeten", eine Symphonie in sieben Sätzen für besonders große Orchesterbesetzung. Hier, wie in Mahlers Symphonien, fühlt man, daß das Hauptinteresse sich auf die Behandlung des Orchesters konzentriert und auf die Lösung besonderer rhythmischer und harmonischer Probleme. Die besten Sätze sind die beiden letzten, „Saturn" eine Symbolik des Alters und

„Neptun" (Die Mystik), welcher in einen unbegleiteten Chor von Frauenstimmen ausklingt, der eine Phrase seltsamer Accorde immer und immer wiederholt, bis sie in der Ferne verhallt.

Delius hat während der letzten Jahre hauptsächlich in England gelebt, wo verschiedene Werke von ihm aufgeführt worden sind. Er ist nunmehr allgemein als englischer Komponist anerkannt worden und hat bedeutenden Einfluß auf die jüngere Generation gehabt. Die wichtigsten seiner Werke sind das Violinkonzert, das Doppelkonzert für Violine und Violoncello und vor allem das „Lied der Hohen Berge" für Chor und Orchester. Delius hat hier den Chor mit großer Originalität behandelt; dieser singt wortlos und steigt zu einem kraftvollen Höhepunkt auf, welcher mit einem größeren Gefühl des Kontrapunkts aufgebaut ist, als man es von ihm bisher gewohnt war.

Je mehr ich von der modernen deutschen Musik höre, destomehr fällt mir die Verschiedenheit der Ideale der jungen Komponisten des Festlandes im Vergleich zu denjenigen Englands auf. Denn zu der Zeit, als Richard Strauß und Schönberg den größten Einfluß auf Jungdeutschland ausübten, konnte ihre Musik in England nicht gehört werden. Dafür aber wurde England mit russischer und französischer Musik geradezu überschwemmt. Deshalb bemerken wir unter den jungen englischen Komponisten eine gewisse retrospektive Tendenz zum nationalen Volkslied und zur englischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, ähnlich dem Rameau- und Couperinkultus in Frankreich, an der Seite einer starken Vorwärtsbewegung auf den Bahnen Stravinskys und Ravels.

Arnold Bax, welcher vor dem Kriege einer der modernsten unter den jungen Pionieren war, muß jetzt schon, wie auch Delius, beinahe als klassisch bezeichnet werden. Wenige Musiker sind so freigebig von der Natur begnadet worden wie Bax. Seine technische Leichtigkeit und seine echte, poetische Ader sind etwas ganz Außergewöhnliches. Aber er ist nie in strenger akademischer Schule erzogen worden; es fehlt ihm an Kraft und Konzentration und seine Musik wird infolgedessen leicht form- und zügellos improvisatorisch. Er ist stark durch die irische literarische Bewegung beeinflußt worden und nimmt sozusagen in der Musik den Platz ein, welchen wir Yeats in der Poesie einräumen. Beide gehören zum sogenannten „Celtic Twilight" (Keltische Dämmerung).

Eine Neuerscheinung seit dem Kriege ist Eugene Goossens, der Sohn eines belgischen Vaters, aber in England geboren und erzogen. Aus einer sehr musikalischen Familie stammend (sein Vater ist Dirigent, sein Bruder der beste Oboebläser in London, seine beiden Schwestern ausgezeichnete Harfenistinnen), besitzt er eine wunderbare technische Leichtigkeit. Er ist ein guter Pianist und Geiger, ein bedeutender Dirigent und Komponist. Seine Werke sind zum größten Teil mehr französischen als englischen Charakters. Als Komponist hat er sich noch nicht ganz gefunden, trotz seines großen technischen Rüstzeuges. Aber was er schreibt ist immer interessant und faszinierend wegen seiner Geschicklichkeit, seinem Farbensinn — seien es nun Werke für Pianoforte, Quartett oder Orchester — und wegen seines feinen und angenehmen künstlerischen Stils. Es ist möglich, daß Goossens' größte Begabung die eines Orchesterdirigenten ist, denn in dieser Rolle beherrscht er wie andere englische Dirigenten ein sehr weites Feld; er ist ebenso zu Hause in „Le Sacre du Printemps" wie in einer Symphonie von Brahms.

Ein anderer Bewunderer Stravinskys ist Arthur Bliß. Wie Goossens ist er durch eine gründliche formale Schule gegangen, jedoch ist er ein unermüdlicher Sucher neuer Wege. Wie anderswo, so ist auch in England eine starke Reaktion gegen die sentimentale Musik des 19. Jahrhunderts vorhanden. Die jungen englischen Komponisten hüten sich sehr, allzu feierlich zu erscheinen. Sie erblicken im Foxtrott und der Jazzband die modernen Aequivalente des klassischen Menuets und des Gigue. Zwei verschiedene Naturen vereinigen sich in Bliß. Auf der einen Seite neigt er zu Elgar hin und auf der andern zu Stravinsky und „Ragtime". Sicher ist Bliß der temperamentvollste unter den englischen Komponisten. Alles was er schreibt ist „con fuoco"; er ergötzt sich an ungewöhnlichen Effekten. Ein geschickt gemachtes Lied „Madam Noy" (eine Hexenballade) ist für einige Blasinstrumente, Harfe, Schlagzeug, Viola und Kontrabaß geschrieben. Ferner schuf er ein Klavierkonzert mit Begleitung eines Streichquartetts und Tenorstimme, welche fragmentarische Worte verschiedener Sprachen singt und zwar nur aus Gründen der Tonfärbung. Sein erfolgreichstes Werk ist „Rout" (Heitere Gesellschaft) für Kammerorchester mit Sopranstimme, welche sich in komischen Ausrufen ergeht. Wieder ein anderer seiner Sologesänge wird nur von einer Solo-Klarinette begleitet. Konventionellen Gemütern mögen diese Experimente befremdend erscheinen, aber sie sind der Ausdruck einer unbezwingbaren Lebensfreude, wir werden froh und dann auch wieder nachdenklich gestimmt. Ernsteren Charakters sind zwei Orchesterstudien in denen wiederum Stimmen ohne Worte benutzt werden, ferner das nicht richtig betitelte „Mêlée Fantasque", welches man als Elegie zum Gedenken an seinen Freund Lovat Fraser bezeichnet. Lovat Fraser war ein hervorragender Bühnenmaler welcher leider voriges Jahr im Alter von 31 Jahren gestorben ist. (Lovat Fraser entwarf u. a. die Kostüme, in welchen Madame Karsavina kürzlich in Berlin auftrat.)
Ziemlich abgesondert von diesen Komponisten steht Armstrong Gibbs, derzeit hauptsächlich durch Streichquartette und Lieder bekannt, sowie auch durch seine Begleitmusik zu Maeterlincks „Les Fiançailles". Gibbs ist ein treuer Anhänger von Vaughan Williams und hat wie dieser einen Horror vor dem modernen Virtuosentum. Gibbs ist einer der hervorragendsten Repräsentanten der „unsinnlich-ernsten Heiterkeit", welche ein deutscher Kritiker mir kürzlich als ein Charakteristikum der englischen Musik bezeichnete. Gibbs steht zur Zeit noch am Anfang seiner Karriere, trotzdem gilt er jetzt schon als der bedeutendste unter den jungen Komponisten Englands, kraft seines stark entwickelten Gefühls für die melodische Linie. Er hat in der Tat eine geniale Begabung für Melodie und scheut sich nicht, singbare Themen zu schreiben.
Die Verschiedenheit der Stile des deutschen und englischen musikalischen Fühlens und Denkens von heute sind zweifellos mehr als eine Folgeerscheinung der Unterbrechung der freundschaftlichen Beziehungen anzusehen, als in einer grundsätzlichen gegenteiligen Anschauungsweise. Deutsche Musiker werden sich leicht dazu verleiten lassen, die englische Musik als schwach und gefühllos zu bezeichnen, ja sogar als trivial. Die englischen Musiker wiederum werden die deutsche Musik zu schwerfällig und sentimental, zu erotisch und zu übertrieben ernst finden. Wenn ich mich nun bemüht habe, die englische Anschauungsweise dem Verständnis der deutschen Leser nahezubringen, so möchte ich sein Augenmerk erstens darauf lenken, daß die englische Sprache in einem schnelleren und leichteren Rhytmus vorwärts

drängt als die deutsche. Diese historische Tatsache muß ganz unvermeidlich einen großen Einfluß auf den rhythmischen Charakter der Musik ausüben, umsomehr als die besten englischen Komponisten die Poesie und deren rhythmische Ausdrucksweise mit einem Gefühl der Reverenz ansehen, wie eine jüngere die ältere Schwester. Zweitens möge nicht unerwähnt bleiben, daß die englische Kunstausübung stets einen privaten, ja intimen Charakter trägt. Die Engländer ziehen Kunstdarbietungen im eigenen Hause denen im Konzertsaal vor. Was nun das erotische Moment anbetrifft, so ist es leicht, über „Englische Hypocrisie" zu lächeln, wie wir Engländer das ja auch oft selbst tun. Welcher Art unsere Leidenschaften auch sein mögen stehe dahin, jedenfalls lieben wir nicht, sie in der Kunst zum Ausdruck zu bringen. In einem Worte: Wir ziehen die „Meistersinger" dem „Tristan" vor. Und endlich zeigt sich bei uns ein allgemeines Streben von dem schwermütigen Ernst des 19. Jahrhunderts loszukommen.

Wenn die deutschen Musiker ernstlich auf diese Punkte Rücksicht nehmen, dann gebe ich die Hoffnung nicht auf, daß die englische neuere Musik freundliche Aufnahme in Deutschland finden wird.

Übersetzung von ALBERT BACKHAUS

Die Aufgaben des instrumentenkundlichen Unterrichts

Von Prof. Dr. CURT SACHS

Wenn heute die Kapellmeister nach dem musikgeschichtlichen Doktorhut streben, so steckt hinter dieser, für den Universitätslehrer nicht immer erfreulichen Erscheinung ein gesundes und willkommenes Bedürfnis: stärker denn je ist in den besten Schichten unserer musikalischen Jugend das Verlangen erwacht, Klarheit über die musikalische Vergangenheit zu erlangen, geistig gefestigt in der Gegenwart zu stehen und mit geschärftem Auge in die Zukunft zu blicken. Sie wollen hinaus aus der dumpfen Enge der handwerkerlichen Routine und der Virtuosenaufzucht und verlangen ihren Platz unter der geistigen Elite des Volkes.

Die Lehrstätten haben die Pflicht, diesen Trieb zu befriedigen und ihn da, wo er noch nicht besteht, zu wecken. Daß sie sich dieser Pflicht bewußt sind, das bezeugt die Einrichtung musikgeschichtlichen Unterrichts an fast allen Konservatorien, und daran ändert auch nichts die beklagenswerte Tatsache, daß dieser Unterricht in außerordentlich vielen Fällen völlig ungenügend ist und seinen Zweck verfehlt, ja, daß er vielfach grade die aufnahmefähigsten Schüler dem Fache entfremdet. Seltsamerweise aber vergißt man fast überall einen methodischen Unterricht in der Instrumentenkunde. Im Instrumentationsfach lernt der Schüler für Tonwerkzeuge schreiben, die er oft niemals mit dem Bewußtsein gesehen oder gehört hat; der Lehrer ist zufrieden, wenn der in den Instrumentationstabellen verzeichnete Tonumfang eingehalten wird. In Geigen-, Klavier- und Bläserstunden erfährt der Spieler kaum mehr als das Notdürftigste über die Namen der Teile seines

Instruments, und im musikgeschichtlichen Unterricht werden ihm gelegentlich ein paar alte Klavier- und Geigentypen genannt, die er vergißt oder die ihm totes Gut sind, weil ihm jede Anschauung fehlt.

Die Folgen bleiben nicht aus. Erstens rein geistig: obgleich sich neun Zehntel aller unsrer Musik auf Instrumenten abspielen, stehen unsere Musiker diesen Dingen, so fremd gegenüber, daß sie, um das gröbste zu nennen, oft Oboe und Klarinette im Sehen und Hören nicht auseinander halten können, daß sie sich von Laien darüber belehren lassen müssen, ein Englisches Horn sei kein Blechinstrument, und daß ein großer Teil unsrer Geiger nicht die mindeste Ahnung hat, warum beim Flageolettspiel die Finger grade auf diese oder jene Stelle gesetzt werden muß. Derlei ist beschämend und nicht dazu angetan, die Achtung vor dem Musikerstand zu heben.

Zweitens praktisch: selbst Richard Wagner, dem gewiß ein außerordentlich feines Gefühl für alles Instrumentenwesen eigen war, und der viele Jahre hindurch als Kapellmeister in engster Berührung mit dem Orchester gestanden hat, konnte im „Ring" eine Baßtrompete einführen, die aus den natürlichsten Gründen der vorgeschriebenen Stimme nicht gewachsen war, er konnte unausführbare Harfenstellen notieren und in der fröhlichen Hirtenweise des „Tristan" arg ins Gedränge kommen. Über die Stellung der meisten Musiker gegenüber den Instrumenten alter Zeit aber weiß am besten der Leiter eines Instrumentenmuseums zu berichten, der es immer wieder erleben muß, wie zwar gebildete Laien den Zeugen der musikalischen Vergangenheit mit Ehrfurcht und Verständnis gegenübertreten, wie dagegen Musiker nach kurzem Herumstehen mit hochmütigem Lächeln davongehen. Auch das ist beschämend.

Der Unterricht hat also nach zwei Seiten hin zu wirken, für die Gegenwart und für die Geschichte.

Für den Gegenwartsunterricht lautet die erste Aufgabe: Hör- und Sehvorführung aller gebräuchlichen Instrumente. Jeder angehende Musikstudent muß im Stande sein, die Tonwerkzeuge, mit denen ihn die Kammermusik zusammenführt, und die er im Orchester sieht und hört, richtig zu benennen. Aber auch ihr Wesen soll ihm in großen Zügen vertraut werden. Er darf nicht von den „Klappen" eines Hornes reden und sich dabei eine Art Klaviertastatur vorstellen, und die Orgel mit ihrer wechselnden Klangfülle und ihrem Farbenreichtum soll ihm kein Rätsel sein. Dann muß ihm klar werden, wie überhaupt ein Ton entsteht. Dabei bedarf es nur eines Mindestmaßes akustischer Anforderungen. Mit den einfachsten Weisheiten des periodischen Schwingens, des Verhältnisses von Saiten- oder Luftsäulenlänge und Tonhöhe und des Wesens der Teiltonreihe läßt sich alles zeigen, was hier nottut. In die schwierigeren physikalischen Theorien, wie etwa der Flötenton zu Stande kommt, braucht der junge Musiker nicht einzudringen. Darüber hinaus wird es seinen Gesichtskreis erweitern, wenn man ihm erzählt, wie die Instrumente zu ihren Namen gekommen sind, und wie die kulturellen Grundlagen ihrer heutigen Stellung aussehen.

Bei diesem Unterricht ist für den Gebenden wie für den Nehmenden die feste Ordnung Hauptsache. Das gilt besonders für die Blasinstrumente und hier

namentlich für das Blech. Es ist immer wieder erstaunlich, in welchem Maße die einfachsten Dinge von den Instrumentenbauern und den Bläsern durch Nachlässigkeit und durch den Mangel an geistigem Zusammenfassungsvermögen unübersehbar verwickelt werden. Man braucht nur an den Unfug zu denken, wie mit den Tonlagebezeichnungen umgesprungen wird, wie etwa der Name Baß ganz willkürlich in dem ganzen Bezirk zwischen der F-Flöte und der großen B-Tuba herumgeworfen wird, und wie norddeutsche und bayrische Fabrikanten eines Dolmetschers bedürfen, wenn sie einander vom „Tenorhorn“ sprechen. Hier heißt es, dazu erziehen, daß hinter festen Worten feste Begriffe stehen müssen, und daß die Sprache ein Heiligtum sei.

Man wird aber diesen Unterricht fruchtbringend nur dann gestalten können, wenn man ihn, wie es der Verfasser an der Berliner Musikhochschule tut, in eine Unter- und eine Oberstufe teilt. Sonst wird durch die Zahl derjenigen, die infolge mangelhafter Allgemeinbildung, Unreife oder Interesselosigkeit schlecht gerüstet zu einem derartigen Unterricht kommen, der Lehrstoff und seine Darstellung heruntergedrückt und die anspruchsvollere Oberschicht der Studierenden verscheucht. Auf der Unterstufe, an der alle Schüler teilzunehmen haben, muß sorgfältig alles fern gehalten werden, was als zu eingehend den Fluß des Ganzen hemmt und die klaren Umrißlinien verwischt. Diese Einzelheiten gehören auf die Oberstufe, die für die Bedürfnisse der angehenden Komponisten und Kapellmeister zugeschnitten ist und den Anforderungen der Orchesterpraxis Rechnung zu tragen hat.

Ähnliches gilt für die Behandlung der alten Instrumente. Man wird auch dort tunlichst zwischen den Anforderungen einer musikalischen Allgemeinbildung und den Wünschen einer besonders interessierten Oberschicht zu scheiden haben, will man nicht jeden Erfolg preisgeben. Das geistige Ziel eines solchen wie eines jeden musikgeschichtlichen Unterrichts ist die Einsicht, daß vergangene Epochen nicht bemitleidenswerte Vorstufen der unseren sind, sondern vollgültige Eigenerscheinungen von selbständigem Wert und Reiz. In diesem Sinne wird man Klavichorde und Kielklaviere nicht als überwundene Frühversuche abzutun haben, sondern als Tonwerkzeuge abweichender Prägung und persönlicher Schönheit.

Daß die alten Klavierinstrumente, aber auch Gamben, Theorben usw., kurz, alle Instrumente, auf deren Namen der Musiker in den älteren Noten stößt, vorgeführt werden müssen, ist eine selbstverständliche Forderung. Aber die Sache hat auch ihre praktischen Seiten: jeder einzige Kapellmeister kommt heute in die Lage, alte Werke aufzuführen, die auf untergegangene Instrumente rechnen. Wie kann er sich ein Klangbild Bach'scher Kantaten machen, wenn er nicht weiß, daß der Flauto keine Querflöte, sondern die wesentlich verschiedene Blockflöte ist? Wie kann er das Corno da tirarsi und die Cornetti klanggemäß ersetzen, wenn er nicht weiß, daß jenes kein Horn ist, und daß diese nicht das mindeste mit unseren heutigen Kornetten zu tun haben?

Man braucht von keinerlei pedantischem Historismus angekränkelt zu sein, um zu verlangen, daß jeder Klavierspieler, der sich die Werke Scarlattis, Couperins,

Bachs und Händels vornimmt, einmal den Versuch wage, diese Stücke auf einem Cembalo oder Klavichord zu spielen. Das wird ihn nicht veranlassen. die Vorteile unseres modernen Flügels, da wo sie auch der alten Literatur zugute kommen, in falsch verstandener Treue fortzugeben; aber unser Musikleben wird vor so ungeheuerlichen Mißgriffen bewahrt bleiben, wie etwa dem Verkennen und Zerstören des zweimanualigen Terrassenbaus des Italienischen Konzerts und der sklavischen Übernahme des Übermaßes an Verzierungen auf das so ganz anders geartete Klavier unserer Tage.

Die Durchführung dieses Programms wird nicht immer ganz leicht sein. Wirtschaftliche und örtliche Verhältnisse werden in vielen Fällen der Beschaffung geeigneter Lehrkräfte und brauchbaren Anschauungsstoffes Schwierigkeiten in den Weg legen. Wo kein eigener Dozent eingestellt werden kann, wird in der Regel der Musikgeschichtslehrer den alten und der Instrumentationslehrer den neuen Teil des Gebiets mit übernehmen müssen. Dazu ist es nötig, daß beide dafür sorgfältig vorgebildet werden, und daß namentlich die Bekleidung eines musikalischen Lehramtes ohne den Nachweis ausreichender Kenntnis der Musikinstrumentenkunde in Zukunft unmöglich werde. Musikschulen, deren Lehrerkreis diesen Anforderungen nicht entspricht, könnten sich durch die Einrichtung jährlicher Sonderkurse helfen. Reine Dilettanten-Konservatorien kommen sowieso nicht in Frage.

Der Anschauungsstoff für die moderne Instrumentenlehre wird leicht zu beschaffen sein. Klavier, Orgel und Orchesterinstrumente sind überall vorhanden, und ein paar Modelle von Klaviermechaniken leicht erhältlich. Für das Verständnis des Orgelmechanismus und der Blechbläserventile würden zwei oder drei Anschauungstafeln ausreichen, wie sie der Verfasser schon benutzt. Derartige Tafeln ließen sich ohne großen Kostenaufwand vervielfältigen.

Schwieriger stehts um die alten Instrumente. Die Berliner Musikhochschule ist das einzige deutsche Konservatorium, das ein Museum im Hause hat. Es ist aber dringend zu fordern, daß auch die andern Berliner Konservatorien ihre Klassen mindestens einmal im Semester in diese Sammlung führen; das geschieht heute noch viel zu selten. In Köln bietet das von Kinsky geleitete musikhistorische Museum ebenfalls die günstigste Studiengelegenheit. In vielen andern Städten, deren Museen Musikabteilungen haben, wie München, Nürnberg. Hamburg, Frankfurt, würde es vielleicht nur des methodischen Interesses der Konservatoriumsleitungen bedürfen, um diese Abteilungen ins Leben zurückzurufen und dem Leben dienstbar zu machen. In den andern Städten würden Nachbildungen der Hauptinstrumente nötig sein oder, da hierfür die Mittel in der Regel fehlen werden, ebenfalls Wandtafeln. Es wäre aber schon viel gewonnen, wenn in der Provinz Schülern, die Berlin oder Köln besuchen, von den Lehrern nachdrücklichst empfohlen würde, in den dortigen Sammlungen ihren Gesichtskreis zu erweitern.

Denn in der Enge, die uns die Gegenwart auferlegt, haben wir doppelten Anlaß, an der Weitung unseres Gesichtskreises zu arbeiten. Für stadtpfeiferliche Beschränktheit und flaches Virtuosentum haben wir heute weniger Platz denn je.

Vom Musikalischen in der bildenden Kunst und Natur

Von OSWALD HERZOG

Wie in jeder Zeit, so ist auch in der unsrigen ein gemeinsames Erfassen des neuen Zeitgeistes durch alle Künste deutlich erkennbar. Tönende, wie bildende Künste sind erfüllt von dem schöpferischen Gestaltungstrieb. Selbstständigkeit durch Kenntnis ihrer Ausdrucksmittel, gebietet ihnen Abwendung von Tradition und Konvention, von Zweckdienung und Nachbildung. Ihr gemeinsames Ziel ist Ausleben ihres Inneren durch das ihr eigene Ausdrucksmittel. Im Ausdrucksmittel liegen auch nur die Grenzen der Künste, nirgends anderswo. Ton, Farbe (Licht), Form (Körperlichkeit — Plastik) und Linie sind graduelle Unterschiede für jede einzelne Kunst als Absolutes sind sie alle Träger zeitlich-räumlicher Bewegungsvorgänge — rhythmischer Dynamik. Erkenntnis rhythmischer Formen als dynamische Ausdruckswerte! das ist der Lebensimpuls der neuen bildenden Kunst und das Neuschauen in der Natur. Wenn wir nicht den Begriff „Rhythmus" als müdes Wort, nur als fließende Bewegung oder als bloße Bewegungsformen traditionell hinnehmen, sondern ihn neu erleben, ihn als gravitierende Linie des Lebens, als Maßstab — Gradmesser der Willensimpulse der Naturkräfte — Dynamik — erkennen, dann erst wird es uns möglich sein, den geistigen Kontakt mit der Natur herzustellen. Wir werden nicht nur die Natur gefühlsmäßig erleben, sondern das Leben in der Natur sehen lernen. Nichts ist im Kosmos ohne Bewegung; alle Erscheinungsformen sind Bewegungen von Raum, Materie und Licht. Das Licht durchdringt die Finsternis des Weltraumes und bestimmt die Intervalle der Materie. Seine rhythmischen Formen — proportionierte dynamische Werte — erkennen wir als Farbentöne. Schwarz ist fast schwingungslose Raumleere. Weiß ist größte Lichtschwingungskonzentration im Raum. In dem Intervall zwischen Schwarz und Weiß liegen die sieben Regenbogenfarbentöne gleich den sieben Tönen der Oktave. Blau, gelb, rot sind identisch mit Grundton, Terz und Quint. Überhaupt kehrt die kehrt die ganze Harmonie und Disharmonie der Musik in den rhythmischen Formen des Lichts (Farben) wieder. Sollte denn die Malerei andere Aufgaben haben als die Musik? Keineswegs ist die Malerei an das „Zweidimensionale" gebunden, trotz ihrer Beziehung zur Fläche (Leinewand). Farbentöne treten hervor, springen zurück und dringen in die Tiefe ohne Liniarperspektive, wenn sie nach dynamischen Werten Anwendung finden. Sie staffeln Raumintervalle.

Materie gewordene Musik sind alle körperlichen (plastischen) Dinge des Kosmos. Die Starrheit unseres Gesichtssinnes ließ uns jedoch bisher alle materielle Körperlichkeit als starr und leblos erscheinen. Leben, zeitliches Geschehen lernen wir erst sehen, wenn wir mit und in der Natur leben; dann erst wird auch die Plastik gleich der Musik schöpferisch ihr Eigenleben gestalten, anstatt Erscheinungen der Naturobjekte zu klischieren.

Das Primärste für Wahrnehmungen zeitlicher Vorgänge durch unser Auge ist die Linie. Zeitlich, eindimensional ist sie wie der Ton. Immateriell, unstatisch eilt sie durch den Raum. Durch Anfang und Ende bestimmt sie das Intervall des Raums, das Metrum der Zeit. Ihr Richtungsverlauf aber ist der sichtbare Vorgang

dynamischer Auswirkung. Kraft durchschneidet den Raum in Gradlinigkeit, schwankende Energien durchwinden den Raum in Wellenform, ekstatische Energien durcheilen den Raum in zielloser Unruhe. Alle Bewegungen der Linie sind Entäußerungen seelischer Empfindungen — Willensentäußerungen.

Haben wir erst neu sehen gelernt, besitzen wir erst das innere Gesicht des Lebens, dann werden wir die Stimme — die Musik — als Absolutes hören, nein sehen, und in den Werken der Kunst weiterklingen lassen, ohne Sklaven der Natur zu sein. Wir werden unser Auge nicht mehr benutzen, wie ein Blinder seinen Stock, um zu tasten, sondern um Natur zu erleben. Beim Anblick eines Waldes werden wir nicht eine Barrikade farbiger Holzklötze mit darüber lagernden Laubmassen sehen, sondern das Leben des Waldes wird über die Brücke des Auges in unser Inneres gelangen. In der strengen, metrischen Raumteilung der Stämme werden wir das männlich-feierliche Schreiten eines Chorals mit seinem kontrabewegten, weiblichen Rhythmus der wiegenden Baumkronen als Waldesseele erleben, sie als Abstraktion der erhabenen Seele des Menschenpaares in konträrer und harmonisierender ruhigen Bewegung der Symmetrie erkennen. Keineswegs sind die Gesetze der Komposition in der Kunst menschlicher Eigenwille; sie sind vielmehr instinktiv-erfühltes Naturgeschehen. Liegt nicht das Gesetz der Eurhythmie: Wechsel von Ruhe und Bewegung — Harmonie der Bewegung auch dem zeitlichen Vorgang des Baumes zu Grunde? Vereinzelt im Raum beginnen dünn die Fasern der Wurzeln sich zu sammeln, schwellend im Crescendo vereinigen sie sich im Stamm zu einem großen Forte, lösen sich als Äste wieder auf und verklingen als Blätter im Raum. Zeitlich-bewegtes Leben, eurhythmisches An- und Abfluten ist der Baum nicht nur Ding oder Begriff. Energetische Bewegungskämpfe sind alle objektiven Naturerscheinungen, Überwindung von Wirkung und Gegenwirkung. Wo diese Überwindung vor sich geht, finden wir das dramatische Gesetz: die Asymmetrie, den individuellbewegten Rhythmus, Auflösung der Ruhe, Wachsen und Befreiung der Kräfte. Dieses dramatische Wachsen der Energien können wir im Raume unserer Atmosphäre erleben. Bohrend dringen die heißen Lichtstrahlen der Sommersonne durch die Reinheit und Leere des Atmosphärenraums und locken Energien aus der Erde. Diese reißen aufgelöste Materie mit sich fort; sie schwingen im Raum, paaren sich und bilden Gruppen — Wolken. Wolken sammeln sich zu Massen, Massen türmen sich auf zu Bergen. Umspannend versuchen die polaren Kälteenergien des Weltalls sie zu vernichten; doch das Volumen wächst, die Kraft der Energien wölbt die Form, die Form zerplatzt. Befreit schnellt die elementare Energie durch den Raum, erglüht die Materie mit Leben und durchrüttelt ihre statische Ruhe: Blitz und Donner. Der Mensch erzittert, seiner geringen Energien wegen. Kosmische Dramatik. Asymmetrische Rhythmik. Musik.

Ist Musik etwas anderes als Abwicklung kosmischen Geschehens? Nur der Ton gibt ihr ein besonderes Gepräge. Sind die Vorgänge im Kosmos etwas anderes als Musik? Nur die Materie und das Licht geben ihnen ein besonderes Gepräge. Wer will die bildenden Künste noch durch materielle Grenzen von der Musik trennen? Ist doch der ganze kosmische Vorgang nichts als Überwindung der Materie zum musikalischen Geschehen.

Neue Instrumente (I. Glasharmonika)

Von Dr. JAAP KOOL

Im Bestreben, zur neuen Tanzkunst eine neue Tanzmusik mit eigenen Gesetzen und Klangfarben zu finden, habe ich eine Anzahl Instrumente zum Teil neu gebaut, zum Teil ältere bestehende Formen im Orchester ausprobiert und verbessert. Es handelt sich in erster Linie um Instrumente, die im Rahmen des Orchesters gedacht sind und deren besondere Klangfarben erst durch den Gegensatz und die Abwechslung mit dem Orchester zur Geltung kommen. Viele Anregungen erhielt ich von den primitiven Völkern, einige aus der Geschichte, andere aus der modernen Technik. Dabei sind keineswegs alle Probleme gelöst; im Gegenteil, gerade Zweck dieser Zeilen ist es, von den bisherigen Erfahrungen mit diesen Instrumenten zu berichten und zur Mitarbeit anzuregen. Auch haben sich als Nebenerscheinungen eine Menge Probleme eingestellt, die in die Grenzgebiete der Musik — wie der Musikpsychologie, der praktischen Akustik, ja der vergleichenden Völkerkunde — fallen. Von diesen möchte ich berichten, also keine fertig abgeschlossene Arbeit liefern, sondern in bestehende Möglichkeiten und Probleme einführen. Zunächst sind es vier Instrumente, die mir verwendungs- und entwickelungsfähig scheinen:

1. die Glasharmonika,
2. die Gongspiele und Anklongs,
3. die Tastatursirene,
4. Magnetische Tonerzeugung an Gongs und Metallsaiten.

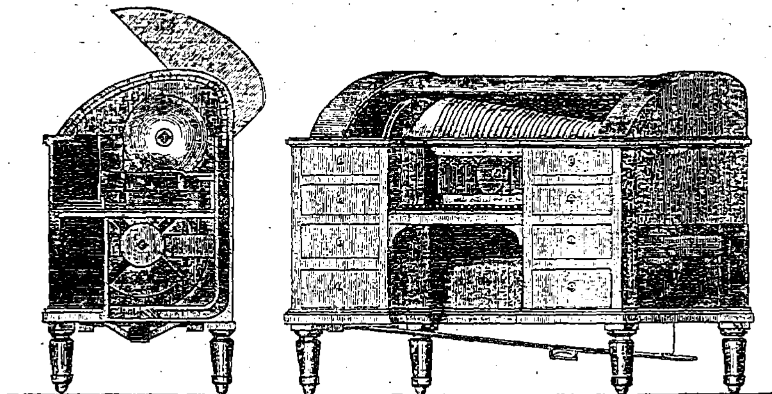
1. Die Glasharmonika.

Es gibt kein Instrument, das einen derart mystischen Ruf hat wie die Glasharmonika. Wir finden in alten Musikzeitschriften aus der Zeit etwa um 1800 immer wieder Berichte von Verboten, die Glasharmonika öffentlich zu spielen, da die Zuhörer Weinkrämpfe und Nervenanfälle bekamen. Aber nicht nur das Nervensystem des Zuhörers, sondern auch des Spielenden litt auf die Dauer unter den seltsamen Tönen. Die bekanntesten Virtuosen der Glasharmonika, wie Marianne Davis und die blinde Marianne Kirchgessner, mußten aus diesem Grunde ihre erfolgreiche Laufbahn aufgeben. Es half nichts, daß man in allen Lehrbüchern und Arbeiten jener Zeit die nervenschädigende Wirkung abzuschwächen versuchte, sie ließ sich nicht verleugnen, und ich kann sie heute noch bestätigen. Es liegt daher nahe, daß sich um dieses Instrument ein dichter, mystischer Nimbus legte und man sich übersinnliche Wunderwirkung von ihm erzählte. Wir heute aber können nicht recht mehr an übersinnliche Ursachen glauben, und das erste, was mich reizte, war naturgemäß, die physikalische Ursache dieser übersinnlichen Wirkungen zu finden.

Doch geben wir zuvor eine kurze Beschreibung der Glasharmonika. 1763 erfand Benjamin Franklin — der berümte Entdecker des Blitzableiters — ein Instrument, das aus einer Anzahl gleichzeitig spielbarer Glasglocken bestand. Das Prinzip ist ja allgemein bekannt. Wenn man mit dem

benetzten Finger in Kreisform über den Rand eines Trinkglases streicht, entsteht ein sehr schöner, weicher Ton. Stimmt man durch Eingießen von Flüssigkeit mehrere Gläser auf einander ab, so erhält man ein sogenanntes Streichglockenspiel, dessen sich u. a. schon Gluck (1746 im Haymarket Theater zu London) in seinem extra dafür komponierten „Concerto on 26 drinking-glasses taned with spring water" mit voller Orchesterbegleitung bediente. Dieses primitive Instrument hat die Nachteile, daß gleichzeitig von einem Spieler nur höchstens zwei Gläser — mit jeder Hand eins — bedient werden können, während gerade die merkwürdige Wirkung im Zusammenklang vieler entsteht, und daß ferner ein dauerndes Nachstimmen bezw. Auffüllen der verdunstenden Flüssigkeit notwendig ist.

Franklin vereinigte nun (vergl. Zeichnung) 26 kallottenförmige Glasschalen auf einer gemeinsamen Achse, die durch Pedalantrieb und Riemenübertragung in Rotation versetzt wurde. Da die tiefen Töne große Schalen, die höheren stufenweise kleinere Glasglocken verlangten, ergab sich von selbst eine konische Ineinanderschachtelung der gleichförmigen Gläser. Zwischen den einzelnen Schalen ließ man einen geringen Raum von etwa 1/2 cm, während der Rand der kleineren Glocke um Fingerbreite über den Rand der größeren hervorstand. Auf diesen Rand, also seitlich von der Glocke, nicht wie bisher auf den Querschnitt des Glases legte man nun den benetzten Finger, versetzte die ganze Rolle in Rotation und hatte so die Möglichkeit, mit jedem Finger eine Glocke zu bedienen. Die genaue Tonhöhe der Glocke wurde einmal bestimmt durch die Größe des Glases, dann aber durch genaues Einschleifen mit einer Eisenfeile an der Kuppe der Kallotte, der sogenannten Haube — wenn man die alten Bezeichnungen der bronzenen Kirchenglocken beibehalten will. An der Stelle, wo bei diesen Glocken der Klöppel befestigt ist — am nichtschwingenden Dach — ist die Glasglocke durchbohrt und mit einem Korken auf der Achse befestigt. Ich erwähne die Bauart etwas eingehender, da hierdurch die möglichen Verbesserungen und bisherigen Mängel verständlicher werden. Meine alte Glasharmonika z. B. krankt immer wieder an dieser Befestigung durch Korken, die durch das Wasser aufgeweicht werden und die genaue Zentrierung der
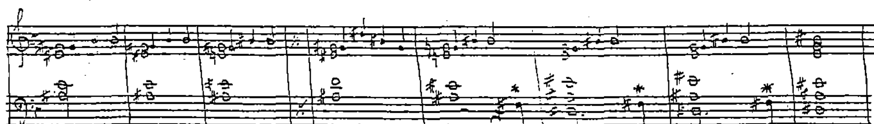


Glocken unmöglich machen. Die Gläser berühren sich dann beim Spiel und geben die hässlichsten Knirschgeräusche. Ein sehr gut erhaltenes Exemplar besitzt die musikhistorische Sammlung der Hochschule für Musik in Berlin. Dieses Instrument sowie das Interesse von Richard Strauß und dem damaligen Leiter der Sammlung, Professor Fleischer, gaben mir die erste Anregung, die Glasharmonika wieder zu verwenden. Es stellte sich aber heraus, daß die vorhandenen historischen Instrumente fast nie alle Glocken noch vollständig besaßen, und ferner, daß die bisherigen Versuche, neue Instrumente zu bauen, zunächst an der Schwierigkeit, die gute, alte, klingende Glassorte wieder zu finden, gescheitert waren. Es galt also zunächst, eine chemische Analyse des gut klingenden Glases zu machen, die ich — damals noch Chemiker — vornahm. Ich will hier kurz die Resultate dieser Analyse mitteilen, da wohl nirgends so sauber die Beziehungen zwischen der Materie und ihrer Klangfähigkeit zu Tage tritt wie beim Glase. Jede Aenderung in der chemischen Zusammensetzung der Elemente hinterläßt sofort einen hörbaren Unterschied im Toncharakter, ja man könnte auf diesem Wege vielleicht zu einer Lehre von der Klangwirkung der chemischen Elemente kommen. Will man die praktische Akustik, deren Resultate doch bisher recht dürftig sind, überhaupt ernst nehmen und soll aus dem empirischen Suchen und Tasten ein begründetes Wissen werden, so scheint es mir das Gegebene, auf dieser Basis aufzubauen. Man setzt zu einer möglichst klanglich neutralen Glassorte ein Element hinzu und konstatiert die klangliche Veränderung. Die bestklingende chemische Zusammensetzung für die mittleren Glocken der Glasharmonika war etwa 47% Kieselsäure, 35,2% Bleioxyd, 12,8% Kali und 5% Barium oder Wismut bezw. Kalzium. Sehr wesentlich ist dabei der hohe Bleigehalt, der den Ton klar und bestimmt macht, auch ist er ausschlaggebend für die Tonstärke. Während die Kieselsäure das Bindemittel ist, bedingt das Blei Ton und Tonstärke, das Kalium dagegen sorgt für gutes und rasches Ansprechen der Glocken. Wurde Letzteres etwa gegen Natrium vertauscht, so sprach die Glocke nur mit allergrößter Mühe an und lieferte trotz des Bleigehalts verschleierte schwankende Töne allerdings einmal zum Tönen gebracht, von einer unerhörten Weichheit. Es ist nun klar, daß bei einer gut gebauten Harmonika die chemische Zusammensetzung für die tiefen und mittleren Töne, die im allgemeinen besser ansprechen als die hohen, eine andere — z. B. hohen Bleigehalt, einige Prozent Kali gegen Natrium vertauscht — als bei den höheren Tönen ist, die an sich sehr durchdringend sind, aber schwer ansprechen, also geringen Bleigehalt und grösseren Kaligehalt verlangen.

Diese in groben Zügen angegebene, in Wirklichkeit sehr komplizierte, von äußeren Einflüssen, wie Form der Glocken, Abkühlungsdauer u. s w. abhängige Resultate mögen an dieser Stelle genügen. Sie führen unmittelbar zum weiteren Problem: Woher kommt die merkwürdige mystische Wirkung der Töne? Der Klang wird im allgemeinen als wesenlos und übersinnlich bezeichnet, Jean Paul, Gottfried Keller und viele andere haben von ihrem Klang berichtet. Ich füge aus einem Brief von Gottfried Keller im Auszug die betr. Stelle bei*). Das Merkwürdige am Klang der Glas-

*) Gottfried Keller schreibt über den Eindruck, den die Töne der Glasharmonika auf ihn ausübten, in seiner „Erinnerung an Xaver Schnyder von Wartensee": In den Sommermonaten des Jahres 1846 hörte ich ihn ein seltenes Instrument spielen, das vielleicht zu dieser Stunde niemand mehr spielt. Es war dies nämlich die damals schon zur größten Seltenheit gewordene Harmonika von Glasglocken, welche an einer sich drehenden Walze klaviaturartig aufgereiht waren und mit den Fingerspitzen, aber durch Reibung, wie ein Klavier zum Tönen gebracht und gespielt wurden, das Instrument, auf welchem weiland die

harmonika ist, daß man sich nicht über die Herkunft des Tones klar werden kann. Es ist, als käme er aus der Luft, hafte nicht an einem Gegenstand, ja man weiß oft nicht, ist der Ton noch da oder bereits verschwunden, und dann — es ist, als gäbe es auf diesem Instrument keine Dissonanzen.

Machen wir uns zuvor klar, wodurch der Ton entsteht. Die elastische Glocke wird durch die Reibung des Fingers in Schwingungen versetzt, dabei schwingt sie — von der Seite als Kreis gesehen — indem sie einmal seitlich und dann von oben zusammengedrückt wird, so daß an dem kreisförmigen Rand die Saiten ständig hin und herpendeln. Es entstehen dadurch vier Knotenpunkte, an denen die Wand nicht pendelt, also keine tönenden Wellen erzeugt. Dies ist einer der Gründe, warum die Nerven des Ohres so in Anspruch genommen werden. Man weiß nicht, ist der Ton noch da, oder schon wieder (wenn der Finger den Knotenpunkt berührt) verschwunden. Ein weiterer Grund liegt in dem Fehlen wichtiger Obertöne, d. h. die noch wirksamen Obertöne stehen sehr weit ab. Wie bei der Stimmgabel, deren Klang besonders im Stimmgabelklavier zu mehreren vereinigt viel Aehnlichkeit mit dem der Glasharmonika hat, liegt auch hier der erste wirksame Oberton um mehr als 19½ Ganztöne, also fast 3 Oktaven vom Grundton entfernt, der zweite Oberton um weitere 11½ Ganztöne, der dritte um eine reichliche große Septime u. s. w. Hierdurch erhält der Klang etwas Undefinierbares und Geprägeloses. Wir können uns nun auch erklären, warum Tonkombinationen, die wir für gewöhnlich als dissonant ansprechen würden, auf der Glasharmonika so konsonant wirken. Aus einem kleinen Adagio von mir für Oboe d'amore mit Glasharmonikabegleitung (die Oboe d'amore eignet sich besonders zur Begleitung; ihr Ton fügt sich weich und zart den Glastönen an) gebe ich hier als Beispiel ein paar Takte wieder, die auf der Glasharmonika vollkommen harmonisch und natürlich klingen und nicht nach einer Auflösung verlangen:



Damit tritt das Problem in den Vordergrund: Hat nicht der Begriff „Dissonanz“ (= Auflösungsbedürftigkeit) nur relative Geltung? Die Stärke mit der ein Akkord auf dem Klavier angeschlagen nach Auflösung drängt, ist wesentlich abgeschwächt, wenn derselbe Akkord im Orchester, etwa von den Streichern gespielt wird und ist gleich Null, wenn der Akkord auf der Glasharmonika erklingt. Naturgemäß strengt rein mechanisch das dauernde Vibrieren der empfindsamen Fingerspitzen die Nerven der Spielenden an. In alten Lehrbüchern wird auch stets empfohlen, die Harmonika nicht länger als jeweilig eine halbe Stunde lang zu spielen. Zwar

schöne Angelika Kaufmann in Rom ihre Verehrer entzückte und rührte. — In jüngeren Jahren hatte Schnyder etwa noch öffentlich darauf konzertiert, allein mit Vorsicht, da namentlich zarte Frauen beim Anhören der ergreifenden Töne gerne in Tränen ausbrachen oder gar Nervenzufälle bekamen. . . . So wurde nun das Geräte, ein klavierartiges Möbel, abgedeckt, und es zeigte sich die ineinander geschobene Glockenreihe, an welcher sich Rand an Rand legte, von der Größe einer Waschschüssel, bis zu derjenigen eines kleinen Täßchens. Nun begann das Spiel mit den geisterhaftesten Tönen, die ich je gehört, bis sie in voller Harmonie zusammenflossen und mit wunderbar sanfter Gewalt von einem schönen Adagoi ins andere gingen.

und noch *leiser* wird. Daran scheitert nämlich zur Zeit die orchestrale Verwendbarkeit der Glasharmonika (z. B. in der Frau ohne Schatten). Ihr Ton ist zu zart und zu leise. Ich habe sie einmal in einem privaten Tanzabend von Grit Hegesa gespielt in einem Saale, der etwa 200 Personen faßte. Den Ton verstärkte ich, indem ich Wildlederhandschuhe anzog und statt mit hat man verschiedentlich versucht, die Finger durch eine Tastatur zu ersetzen, doch ohne rechten Erfolg. Der Hauptnachteil ist, daß der Ton mechanicher, lebloser Wasser mit Eisessig spielte. Trotzdem war damals der Ton nur bei größter Ruhe im ganzen Saale zu hören. Seitdem aber habe ich viel über Verbesserungen nachgedacht und Experimente zur Vergrößerung d[illegible] Tones gemacht. Leider konnte die Glasharmonika für die Wiener Premiere der „Frau ohne Schatten“ nicht von mir gebaut werden, — ich konnte nur in Holland arbeiten, wodurch sie zu teuer geworden wäre — sondern wurde einfach nach einem historischen Modell kopiert, ohne irgendwelche Verbesserungen. Sie konnte daher nicht verwendet werden. Niemand konnte sie spielen, und wer es versuchte, schnitt sich in die Finger. In anderen Kulturen hätte man längst verkündet, dies Instrument wäre von Geistern besessen.

Ich möchte daher in Kürze meine Vorschläge zur Verbesserung einfügen:

1. Der Bleigehalt in der chemischen Zusammensetzung ist bei den tiefen und mittleren Tönen auf den höchstmöglichen Prozentsatz zu steigern. Dadurch wird gleichzeitig eine wesentlich größere Dicke des Glases und ein etwa um das Doppelte größerer Umfang der einzelnen Glocken bedingt. Die chemische Zusammensetzung soll sich mit der Höhe der Töne ändern.
2. Die Glocken sollen nicht die üblichen Schalen — noch die chinesische glockenähnliche Kallottenform, sondern die Form der Kirchenglocken mit Schlagringverdickung und langem Hals erhalten.
3. Die Rotation der Achse soll nicht für alle Glocken gleich sein, da auf diese Weise ja die großen Glocken zu rasch, die kleinen zu langsam rotieren. Die Achse soll mindestens dreimal durchbrochen werden, so daß für die verschiedenen Höhenlagen die jeweilig langsamste Rotation möglich ist.
4. Das Stimmen durch Einschleifen soll gleichmäßig über die ganze Haube mit weichem Sandstein und durch Nachpolieren mit Hirnholz, nicht wie bisher an einer Stelle mit Eisenfeilen geschehen.
5. Die Befestigung soll nicht mit Kork, sondern mit Filz oder Leder belegtem Hartholz gemacht werden. Die durchbohrte Glocke wird zwischen Mutter und Gegenmutter festgezogen und Glocke mit Befestigung durch einen Federkeil auf die Achse, die mit eing[illegible]äster Nute versehen ist, festgesteckt.

Doch wann wird das Interesse für die Glasharmonika so groß sein, daß wir dieses doch immerhin kostspielige Instrument bauen können? Und bis dahin? Sollen wir etwa auf diese unserer Zeit so sehr willkommene und naheliegende Klangfarbe verzichten? Keineswegs, wenn wir uns auch mit einem Ersatzklang behelfen müssen.

Wenn man nämlich ein gewöhnliches Aluminiumglockenspiel mit abgestimmten Resonanzröhren versieht und es aus der horizontalen Lage heraus um 90° dreht, so daß man mit einem stark kolophonierten Kontrabaßbogen die Saiten der Aluminiumstäbe anstreichen kann, erhält man einen vollen, sehr kalten, aber im Akkord übersinnlich anmutenden Ton.

Gewiß, der mystische Ton der Glasharmonika ist es nicht, aber bis dahin . . . . .

Noten- u. Bücherbesprechungen

Neu-Erscheinungen des Harmonie-Verlages. Von Dr. James Simon.

Bühnenwerke lassen sich nach Klavierauszügen kaum beurteilen, darum nur einige Randglossen. Des Litauers Moniuzko „Halka" hat als erste polnische Nationaloper längst ihren festgegründeten Ruf; beachtenswert sind auch „Die Gauklerin" von Ohnesorg (Riga 1905), „Die Sühne" (Dessau 1909) der Ingeborg v. Bronsart, die Chöre in Franz Neumanns „Herbststurm" (Berlin 1919). Sonst traf ich viel Effektlüsternes und Hohl-Pathetisches. Von der seichten Salonmusik und solchen Stücken, die dem Bedürfnis der breiten gesellschaftlichen Mittelschicht entgegenkommen, will ich lieber absehen — obwohl schon die Tatsache der Drucklegung derartigen Kitsches einen interessanten Beitrag zur „Kulturgeschichte" unserer Zeit liefert —, es lohnt sich nicht, auch nur die Namen zu nennen. Dagegen möchte ich wenigstens auf einiges Wertvolle hinweisen. Seitdem Erich J. Wolff nicht mehr unter uns weilt und seine Lieder selbst begleitet, ist er gar zu selten auf den Programmen vertreten. Sänger und Korrepetitoren sollten viel häufiger zu den Liedern dieses schon in der Textwahl feinsinnigen Lyrikers greifen; sie werden in fünf Bänden nichts Himmelstürmendes, aber Stimmungsvolles, Sang- und Dankbares bald herausfinden. Die natürlich fließende Tonsprache, die seinen Gesängen eignet, zeigt auch das der gefeierten Parlow gewidmete Violinkonzert (Esdur) op. 20. Am gehaltvollsten dünkt mich der schwermütige Mittelsatz; hier regt sich gleich mit dem Einsatz des schweifenden Englisch-Horns eine Originalität, die zu vertiefen sein frühes Scheiden ihn leider gehindert hat. Auf etwas höherem Niveau als ihre Violinsonate, in deren erstem Satz nur der bevorzugte Fünfvierteltakt als etwas Besonderes auffällt, steht das Streichquartett op. 7 der Holländerin Anna Lambrechts-Vos, dem Andenken der Eltern gewidmet — worauf ein mehrmals auftauchender Trauermarsch noch ausdrücklich hindeutet. Im ersten Satz stören mich rhythmische Einförmigkeiten, aber das Finale schafft sich durch Zusammenfassen der verschiedenen Motive, denen sich noch ein geschickt durchgeführtes Fugato zugesellt, persönliche Physiognomie und Struktur. Aus der balladesken Mache Hans Hermanns mache ich mir nichts — doch über diese und andere Reißer wollte ich ja schweigen. Dafür erwähne ich Jenö Kerntlers drastisches Lumpenlied (Franz Evers), A. Perlebergs melancholisch-versonnene Laute und unter den Liedern Manfred Gurlitts, des Kapellmeisters am Bremer Stadttheater, namentlich „Die Ratte" (Sao Han-Bethge) als erfrischenden Temperamentsausbruch und das mustergültig deklamierte „Den Frauen" (Herbert Eulenberg), wo er sich mit der allemal unbequemen Sonettform gewandt abfindet.

◇

Neue Klaviermusik

Ludomir Rozycki: Op. 36 „Laguna", Poème pour Piano. Verlag Wilh. Hansen Kopenhagen und Leipzig.

Als abgerundete, in gutem Geschmack gehaltene Arbeit eines geschickten, mit dem Klavier wohlvertrauten Tonsetzers ist Rozyckis „Laguna" so hoch zu bewerten, wie man die Gattung der Salonmusik virtuosen Anstrichs, der die Komposition angehört, eben einschätzen mag. Ansprechende Melodik und wirksamer Klaviersatz lassen dem Stück günstigen Vortragserfolg versprechen.

Rudolf Karel: Op. 16 Vier slavische Tanzweisen für Klavier zu vier Händen. Verlag N. Simrock G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

Auf Rudolf Karel wurde schon mit der Besprechung seines op. 13 und 14 in diesen Blättern (Nr. 10) aufmerksam gemacht. Auch seinem op. 16 gebührt besondere Beachtung. Ein ganz starkes, ursprüngliches Talent spricht mit vollkommener Beherrschung der kompositionstechnischen Ausdrucksmittel in diesen interessanten, geglückten Stücken. Daß der Komponist, wie zu vermuten, die Themen — wenigstens zum Teil — aus slavischer Volksmusik entnommen hat, ist für die Selbständigkeit seiner Erfindungskraft ebenso belanglos, wie vereinzelte Spuren auf seinen Stil wirksam gewordener Einflüsse (Brahms). Bei prägnanter Thematik ist die Linienführung phantasie- und charaktervoll im Melodischen, die Harmonik eigenartig und pikant bis zu exotischer Farbe, dabei logisch, auf Tonalität und Kadenz gegründet, der Satz kunstreich ohne gelehrte Trockenheit (polyphone Arbeit auch komplizierterer Formen: z. B. Canon in der Umkehrung in Nr. 3, doppelter Kontrapunkt mit

Umkehrung der Themen im D-dur-Mittelsatz desselben Stücks; die trotz starker Kontraste innere Geschlossenheit von Nr. 2 auf feinster kontrapunktisch-motivischer Arbeit beruhend, Variationstechnik in Nr. 4). Markante Rhythmik, zuweilen kapriziös bis zur Eigenwilligkeit, aber stets kräftig und klar, entspricht dem Begriff des „Tanzes", der indessen nicht im landläufig engen Sinn zu fassen ist. Vielmehr umfassen die nach Tanz-Form scharf gegliederten, aber zu umfangreich höheren Einheiten ausgeführten Stücke, untereinander verschieden wie jedes für sich abwechslungsreich, ein sehr weites Ausdrucksgebiet, von getragen ernster Feierlichkeit bis zur stampfenden Derbheit bäuerischen Tanzes, vom fremdartig bunt pomphaften Reigen bis zum Wirbel.

Der vierhändige Satz weist die Kompositionen ins Fach der Hausmusik, doch wird ihnen darin, fürchte ich, nicht ganz Gerechtigkeit werden. Der Durchschnitt der Vierhändig-Spieler dürfte, ohne auf nennenswerte Fingerfertigkeit-Schwierigkeiten zu stoßen, leicht über harmonisch und rhythmisch Unerwartetes stolpern, vor allem aber verlangen die „Tanzweisen", um zur vollen Geltung zu kommen, einen mehr als dilettantischen, ausgearbeiteten Vortrag. Vielleicht entschließt sich der Komponist, sie für Orchester einzurichten — wie [illegible] denn im Grunde orchestral gedacht wird. Es würde sich lohnen.

Dr. LUDWIG MISCH

Jean Sibelius: Op. 82 Symphonie Nr. 5. Taschenpartitur. Verlag Wilhelm Hansen Kopenhagen und Leipzig

Es war nicht ganz bequem, die Symphonie aus dem Studium einer Taschenpartitur kennen zu lernen, aber für die Augenmühe hat ein großer Genuß entschädigt, und dem Ohr hat die neue Bekanntschaft keine Mühe, sondern eitel Freude bereitet. Denn der musikalischen Ausdruckstechnik nach enthält das glücklich inspirierte Werk nichts, was den Zeitgenossen seines Erscheinens als „problematisch" gelten könnte oder nur eine besondere Anpassung des Gehörs erforderte. Der finnländische Meister, der die Eigenwüchsigkeit seiner künstlerischen Persönlichkeit ja längst erwiesen hat und auch in seinem neuen Werke nicht verleugnet — es finden sich Stellen darin, die so typisch für ihn sind, daß man auf keinen andern Schöpfer raten würde —, ist den Errungenschaften der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit gegenüber gewiß nicht rückständig: er bleibt nicht bei für heutige Begriffe naheliegenden harmonischen Beziehungen stehen, es fehlt nicht an ineinanderfließenden Harmonien, harmonischen Zwielicht- und Dämmerfarbenwirkungen „liegender Stimmen", kühner Antizipationen, an harmonischer Würze durch „harmoniefremde Verzierungen", sein Kontrapunkt ist nichts weniger als zaghaft. Zugleich aber wurzelt seine Kunst in der bisherigen Entwicklung unserer großen Musik, er zerreißt die mit der Vergangenheit verbindenden Fäden nicht, sondern knüpft daran an: auf seine Art, mit seiner Weise — mögen wir diese individuell, „rasseneigentümlich" oder Vereinigung von Beidem ansehen. Ist ihm daher, ohne daß der Originalitäts- und Persönlichkeitswert fehlte, leicht Gefolgschaft leisten, so erweist sich eine genauere Beschäftigung mit der Symphonie keineswegs als überflüssig. So faßlich in der Linienführung prägnanter Thematik, ausdrucksvollsprechender Melodik, so übersichtlich im Bau sie sich bietet, wird erst eingehendem Studium ihre innere Organik sich enthüllen: die Zeugungskraft, Weiterbildungs- und Umbildungsfähigkeit der Motive, die Einheitlichkeit des Baumaterials in der Vielgestaltigkeit der Verarbeitung, kurz das, was man „thematische (bezw. motivische) Arbeit" nennt und als „musikalische Logik" empfindet.

In der Form weicht das dreisätzige Werk erheblich von der „klassischen Symphonie", mit der es viele Beziehungen verbinden, ab. Eine langsame Einleitung mit (verändert) wiederholter Exposition führt, den zweiten Hauptgedanken in tragisch-pathetischen Stimmungen weiterspinnend über eine mächtige Gipfelung in den motivisch eng mit ihr verknüpften scherzoartigen Hauptsatz. Es wäre ein Vergnügen für sich, die thematische Arbeit, deren Meisterschaft nicht sowohl auf „Technik" wie auf schöpferischer Kraft beruht, hier wie in den übrigen Sätzen zu verfolgen. Der Hinweis auf ihren Reichtum muß genügen und im Uebrigen die Andeutung, daß ein Hauch von Beethovenschen Scherzo-Geist in diesem durchaus nicht harmlos-vergnüglichen Satze weht, in dessen ruhelosem, bis zum orgiastischen Taumel sich steigernden Tanz Schatten und Gespenster auftauchen. Höre ich im Geist den Beifall nach dem wirkungsvollen Presto-Più Presto-Schluß — ja, auch auf „Aktschlüsse" versteht sich Meister Sibelius! — so glaube ich, daß dem Andante mosso, quasi moderato, dem zweiten Satz (in freier Variationenform) geradezu Popularität beschieden sein wird: es ist ein Kabinettstück von unbeschreiblich liebenswürdiger Melodik, pikanter harmonischer Ausstattung und reizvoller Instrumentation. Auch von diesem Satz gehen ein paar direkte Fäden zu — Beethoven, obwohl dem Stimmungsgehalt nach eher an den Brahmsschen Poco Allegretto-Satztyp zu denken wäre. Der letzte Satz, Allegro molto beginnend, bringt nach dem rastlos hin- und hereilenden ersten Thema ein merkwürdiges, unter verschleiernden Streicherharmonien eintretendes Motiv der in Terzen blasenden Hörner, das, ganztaktig zu viermal drei Taktgruppen, den

Zweiviertel-Allegro molto-Rhythmus in einen ruhigen Dreiviertel-Rhythmus verwandelnd, zum Ostinato eines neuen kantablen Themas (echt Sibeliuscher Prägung!) wird. Beide bilden die Faktoren der wundervollen im breiten Pathos ausklingenden Coda.

Dr. LUDWIG MISCH

◇

Neu-Publikationen

Diese dem Neuen und Frischen gewidmete Zeitschrift wird auch an demjenigen nicht achtlos vorbeigehen dürfen, was einsichtiger Forscherfleiß der Vergessenheit vergangener Jahrhunderte entreißt. Soweit diese Werke der alten Meister uns künstlerisch eine Botschaft verkünden, soweit sie Zusammenhänge der geschichtlichen Entwicklung heller beleuchten, geben sie uns auch neue Einsichten, bedeuten sie für uns auch neue Werte, sollen sie uns auch willkommen sein. **Gustav Beckmann** bietet uns in einer Publikation, betitelt: **„Das Violinspiel in Deutschland vor 1700“** (in 5 Heften in der **Simrock-Volksausgabe** erschienen) 12 Sonaten für Violine und Klavier und eine Suite für Violine allein aus dem 17. Jahrhundert. Diese Stücke wecken ein besonderes geschichtliches Interesse, weil sie in eine Zeit führen, die der eigentlichen großen, klassischen Epoche des Geigenspiels im 18. Jahrhundert vorausgeht. Unbekannte Komponistennamen, wie Giovanni Paolo Cima, Uccelini, Nicolaus Bleyer, Phil. Friedrich Boeddeker, Johann Fischer, Joh. Heinr. Schmeltzer, Joh. Jac. Walther, Joh. Paul Westhoff, Henrico Albicastro treten uns entgegen. Wer jedoch eine primitive Kunst, im Sinne der unbeholfenen Anfängerschaft erwartet, dürite angenehm enttäuscht sein durch die Fülle frischer, echt geigenmäßiger Musik, die auch in technischen Anforderungen weit über das hinausgeht, was man gemeinhin von dieser frühen Epoche der geigerischen Kunst erwartet. Alle diese Stücke bringen der Hausmusik einen wertvollen Gewinn, einige dürfen auch als Bereicherung der konzertierenden Literatur angesehen werden, wie Walther's Sonaten und reizende „Scherzi d'augelli con il cucca“ (Spiele der Vögelchen mit dem Kukuk“), wie Albicastro's wirkungsvolle Sonate. Beckmanns Ausgabe unterscheidet sich vorteilhaft von vielen früheren Ausgaben alter Werke durch die Verbindung geigerischer Sachkenntnis mit musikgeschichtlichem Wissen und Stilgefühl. Sowohl in der ornamentalen Ausgestaltung der Solostimmen, wie in der sachgemäß behandelten Generalbaßstimme machen sich diese Vorzüge geltend.

Dr. HUGO LEICHTENTRITT

Lothar Windsperger: Der mythische Brunnen, ein Zyklus von 7 Klavierstücken op. 27. B. Schott's Söhne, Mainz

Die Harmonie ist hauptsächliches Ausdrucksmittel; sie dient ohne Zwischenglied sofort dem Darstellungszweck. Klar und scharf ein Neuland zu projezieren, ist in diesen Stücken noch nicht gelungen. Allerdings lag mehr als ein flüchtiger Hinwurf vielleicht gar nicht in der Absicht, — noch nichts zu verdichten, nur Improvisatorisches zu geben, überhaupt erst einmal von überlebten formalen Künsten Abstand zu gewinnen. Mir scheint dagegen, daß alle Kunst nach ihrer Vollendung hinstreben muß. Hier produziert der Wille wohl Selbständiges, aber die Eingebung erfaßt noch nicht Vollkommenes. Noch scheint die Erfindung in „Sturm und Drang“ verweht, nur die Einfachheit der formalen Gestaltung erfrischt —, in Nr. 1 „Sehnsucht und Kampf“ mit dem zwingenden Anfang oder in den keck hingeworfenen Nr. 6 und 7 dieses Opus.

Luigi Perrachio: Nove Poemitti per Pianoforte. Pizzi & Co., Bologna

Diese italienischen Stücke muten uns in ihrer fremdländischen Art uniformer als heimische an, weil wir, weiter von ihnen entfernt, ihre vielen kleinen unterscheidenden Züge nicht mehr wahrnehmen können. So klingen uns Puccinische Quarten und Quinten und seine säuselnde Süße, Dubois- und Debussysche Klavierfiguration so laut entgegen, daß wir schnell geneigt sind, den Eigenwert zu übersehen, der in manchen Stücken doch vernehmlich sich äußert. Perrachio ist gewiß kein großer Zukunfts-, sondern nur ein angenehm mitempfindender Zeitgeist, seine Visionen haben aber jedenfalls den Vorzug, klaviermäßig dankbar zu sein. Als Italiener kennt er keinen Schwulst der Mittelstimmen, stets behält die Oberstimme trotz einer deutlich und raffiniert gesteigerten Harmonisation die Wucht der Führung. Durch diese Homophonie bleiben die Stücke klar und durchsichtig, die Finger können perlend über die Tasten gleiten. Erscheint uns solche Lyrik flach trotz figurativen Zustromes und fadenscheinig trotz aller entschuldigenden Zugeständnisse, so urteilen wir unter dem Banne einer anderen Anschauung (Stilistik), verdammen einen Haydn, weil wir von Händel nicht lassen können.

Dr. ROBERT SONDHEIMER

◇

Zeitgenössische Komponisten.

Unter diesem Titel veröffentlicht der Münchener Drei Masken-Verlag eine Reihe von Studien, als deren Herausgeber Hermann W. v. Waltershausen zeichnet. Der Gedanke ist glücklich. Seine Ausführung weist durch die beschränkten Möglichkeiten der Umspannung lebender Musiker von vornherein auf die losere Form des Essays. So ist das, was **Hermann Unger** über **Max Reger** schreibt. mehr ein farbig und lebendig gezeichnetes Bild als eine kritische Monographie. Die Werte dieser Einstellung liegen auf der Hand: durch zahllose mit liebevoller Hand zusammengetragene Einzelzüge schlägt die pulsende Kraft warmer persönlicher Nähe. Die von hier aus gewonnenen Verallgemeinerungen wird man nicht immer anerkennen können, auch einige subjektive Ausfälle stören die sonst erfreuliche Höhe der Betrachtung. Aber der Mensch und Musiker Reger steht hart und körperlich in diesen Blättern auf, und was über sein Schaffen gesagt wird, scheint allein Kommentar zu diesem Lebensbild. Wer zunächst den Künstler sucht, als Wurzel für s[illegible] Werk, der wird hier finden.

Richard Specht ist diese Art wesensverwandt. Er schreibt aus der gleichen persönlichen Nähe heraus über **Julius Bittner**, „ein Freund über den andern". Aber er steckt sein Ziel höher: er sucht durch den Menschen das Werk. Und es scheint ihm gelungen. Die aufgezeigte Entwicklungslinie wirkt überzeugend, und es ist Specht geglückt, zwischen Gesagtem und Verschwiegenem so gut abzuwägen, daß Bittner menschlich und künstlerisch auch denen nahe kommen kann, welche an keine eigenen musikalischen Eindrücke anknüpfen. Die frühere Beschäftigung mit Bittners Opern bot für den Verfasser eine gute Grundlage für ein musikalisches Gesamtbild. Daß hier manches allzu persönlich gesehen sein mag, bedeutet kaum einen Nachteil, denn es fehlt diesem Gesamtbilde nicht an kritischer Distanz. Die Wärme der Sprache unterstützt die Tendenz der ausgezeichneten Studie, wenn auch diese bewußt saloppe Diktion nicht eben jedermanns Geschmack ist und die aggressiven Bemerkungen über die „Vielzuvielen" nachgerade etwas peinlich wirken.

Leider versagt die scheinbar glückliche Hand des Herausgebers in dem dritten der mir vorliegenden Bändchen, welches **Friedrich Klose** gehört und aus der Feder von **Heinrich Knappe** stammt. Hier werden die analytischen Teile gegenüber den biographischen stark in den Vordergrund gerückt. Das Bild des Komponisten bleibt farblos und matt. Die Analysen aber stehen auf einem Niveau, welches gerade an einer so exponierten Stelle nachdrücklich abgelehnt werden muß. Stellen wie die folgende aus „Neros Festgesang" (S. 106):

> „Erschütternd wirkt das Motiv der Langeweile in b-moll von den Flöten pp vorgetragen, zu dem ausgehaltene gedämpfte Horntöne, die Tenorposaune mit Kontra-B als Pedalton und Harfe den Baß bilden und dem die leisen Schläge des Beckens und der großen Trommel einen erstarrenden Klang verleihen"

gehören freilich in den Bereich des Komischen und gemahnen an die schlimmsten Zeiten des Wagnerkults. Wohin aber den Verfasser eine eigene Stellungnahme zu Kloses künstlerischen Ideen führt, halte ich mich für verpflichtet, an folgender Betrachtung zu der symphonischen Dichtung „Das Leben ein Traum" zu zeigen (S. 57):

> „Und schließlich möchte ich dem noch erwidern, der diesem Pessimismus nicht huldigt und deswegen vielleicht sich eine andere Lösung des Schlusses wünscht: Klose hatte damals, als er das Werk schrieb, diese pessimistische Lebensanschauung. Und wenn er sie auch heute nicht mehr hätte, so wäre eine Aenderung doch ausgeschlossen. Denn man bedenke doch nur: wohin sollte das führen, wenn ein Künstler, oder überhaupt ein Mensch, seine früheren Werke der Lebens- oder Kunstanschauung anpassen wollte, zu der er sich durchgerungen hat? Wäre dies möglich, so wäre es höchst bedauerlich; denn dadurch wäre jede Betrachtung seiner Entwicklung ausgeschlossen."

Das überschreitet doch wohl die Grenzen des Erlaubten und ist in jedem Falle im Interesse Friedrich Kloses zu bedauern.

Dr. HANS MERSMANN

Über Oskar Noë's „Technik der deutschen Gesangskunst" (neubearbeitet von Hans Joachim Moser)

in der Sammlung Göschen (Walter de Gruyter & Co. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Berlin und Leipzig) erschienen, ist zu sagen, daß es sich um einen kurzgefaßten Leitfaden handelt, der außerordentlich klar und anschaulich die mannigfachen Probleme des Kunstgesangs schildert. Ein solches Buch, so gehaltvoll es auch sein mag, wird natürlich niemals einen guten Lehrer und das lebendige, hörbare Beispiel ersetzen können, aber als Mentor wird es denkenden angehenden Sängern gute Dienste leisten und auch allen denen wertvolle Kenntnisse vermitteln und Winke geben, die ohne selbst Sänger zu sein, sich über das Wesen, die Aufgaben und die Technik der Gesangskunst unterrichten wollen. Besonders wertvoll das Kapitel über „Die Anwendung der Technik", in dem an Beispielen aus der Gesangsliteratur die gesanglichen mit den ästhetischen und Ausdrucksproblemen in Verbindung gebracht sind.

Dr. HUGO LEICHTENTRITT

Jaap Kool: Tänze der Naturvölker

Verlag Ad. Fürstner, Berlin

Nachdem wir Europäer so und soviele „Naturvölker" und „Primitive" friedlich durchdrungen, missioniert, unterjocht haben, geht uns mehr und mehr die Einsicht auf, daß wir im törichten Dunkel unserer Zivilisation sie mißverstanden, daß wir zunächst an ihnen zu lernen haben. Ob wir auch von ihnen lernen, ob wir das, was wir jetzt erst allmählich zu sehen beginnen, auch für uns verwerten können, ist eine Frage für sich; wahrscheinlich haben wir sie sehr voreilig zunächst einmal praktisch bejaht, denn die Entdeckung der Werte in der Negerplastik, in den Gesängen und Tanzrhythmen sogenannter Wilder geschah weitgehend in dem Sinn, daß wir uns von solchen Erscheinungen im eigenen Schaffen anregen und bereichern lassen wollten; wir wähnten, daß wir zum Kakao, Gummi und Tabak hinzu auch geistige Dinge zu uns einführen könnten, es war das eben Kunst-Import; wir nahmen das Aesthetische als weitere Kolonialware. Das eigentlich Wichtigste an dem 91 Seiten starken Büchlein von Jaap Kool scheint mir nun das zu sein, daß das ursprünglich rein künstlerische, oder sagen wir: artistische Interesse, das zu diesen Betrachtungen geführt hat, deutlich in eine ethische Schätzung umgeschlagen ist, daß die zunächst räuberisch aneignungssüchtige künstlerische Liebe zu einer wirklichen Achtung, zu einer bescheidenen Haltung geführt hat, die erst ein wirkliches Verstehen ermöglicht, falls ein solches überhaupt zu erhoffen steht.

Schätzen wir das hoch ein, so wollen wir deshalb die Leistung des Verfassers hinsichtlich des Stofflichen zu erwähnen nicht versäumen, zumal da die Gefahr besteht, daß sie unterschätzt wird. Denn Jaap Kool ist nicht der Weltreisende, der aus eigener Anschauung berichten könnte; er hat die gut gewählten Bilder geographischen, ethnographischen und psychoanalytischen Werken entnommen. Da diese Dinge dort zumeist unter ganz anderen Gesichtspunkten zur Sprache kommen, so erhellt ohne weiteres, daß die vorliegende Aufgabe ein langes und vielfach vergebliches Suchen erforderte, von dem wir uns wenigstens im Negativum einen Begriff machen können, wenn wir den Gehalt einer unauffällig gemachten Bemerkung des Verfassers beachten: „Leider habe ich keine gute Beschreibung einer ursprünglichen Tieropferceremonie gefunden. Viele Schriftsteller berichten von Tieropfern, ohne erwähnenswerte Darstellung zu geben." So dürfen wir wohl dem Verfasser für das Gebotene und für seine aufschlußreichen Erklärungen danken.

A. HALM

Hugo Riemanns Geſchichte der Muſiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert (1898) taucht im deutschen Musikbuchhandel wieder auf in 2. vermehrter und verbesserter Auflage (Max Hesses Verlag), von Dr. Becking vervollständigt. Die historische Untersuchung des vor zwei Jahren verstorbenen, hervorragenden Leipziger Musikgelehrten setzt mit den 8 Kirchentönen und der Theorie des Organum ein und schließt mit der musikalischen Logik, der er ja ein Vierteljahrhundert seine Kräfte gewidmet hatte. Ein gigantischer Stoff ist hier bewältigt, der sich in drei Bücher gruppiert, Organum, Déchant, Fauxbourdon; die Mensuraltheorie und der geregelte Kontrapunkt; die Harmonielehre. Wie sich aus dem Schlußwort ergibt, will Riemann namentlich den dritten Abschnitt zugleich als einen Rechenschaftsbericht über den Ursprung seiner Ideen zur Theorie der Musik betrachtet wissen, „durch welchen zwar bis auf weniges Nebensächliche das vielen Neuscheinende in meinen Büchern sich als ein längst bestehendes Alte herausstellt, zugleich aber der Standpunkt, auf dem ich stehe, ein felsenfestes Fundament erhält".

Im selben Verlag erscheint bereits in 3. Auflage **Riemanns Analyſe von Beethovens Klavierſonaten.** Die heikle Aufgabe, die 38 Sonaten in ihrer Struktur, ihrem rhythmischen Verlauf und Periodenbau bloßzulegen und in ihre konstruktiven thematischen Elemente aufzulösen, ist ihm in 3 Bänden (13+13+12) geglückt. Jeder Zergliederung gehen interessante biographische, oft berichtigende Angaben voraus. Manches ist aufschlußreich; was über die „Mondscheinsonate" gesagt wird; daß op. 31 Nr. 3 die letzte Sonate ist, in der Beethoven das Pianoforte noch studiert und seinen Leistungsmöglichkeiten nachgeht; daß schon op. 101 als Sonate fürs Hammerklavier bezeichnet wurde usw. Auch das Eintreten für die vernachlässigte Sonate op. 54 sei Riemann gedankt. Und wieder bekundet er innige Vertrautheit mit allen Geheimzeichen musikalischer Metrik (die nur der versteht, der sein Handbuch des Generalbaßspiels und sein Vademecum der Phrasierung studiert hat), zugleich freilich mitunter einen bedenklichen Mangel an musikalischem Instinkt, der ihn zu den wunderlichsten Phrasierungs- und Artikulationsbogen verleitet. Die Gegner solcher Bezeichnungsweise haben sich um einen vermehrt ...

Dr. JAMES SIMON

Internationale Musiknachrichten

Deutschland

Berlin

Walter Braunfelds Oper „Die Vögel“ gelangte an der Staatsoper zur Erstaufführung.

Im Charlottenburger Opernhaus gelangte die komische Oper „Das Hofkonzert“ von Paul Scheinpflug zur Uraufführung.

Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele“ gelangte unter Selmar Meyrowitz zur Uraufführung.

An der staatlichen Hochschule für Musik werden staatliche Fortbildungskurse für Männerchordirigenten eingerichtet. Der erste dieser Kurse ist vom 18. bis 29. April 1922. Die Teilnahme ist unentgeltlich. An der Durchführung der Kurse ist der Deutsche Sängerbund beteiligt. An ihn sind auch Anmeldungen der Bewerber zu richten.

Aachen. Im Stadttheater gelangte die Maeterlincksche Dichtung „Ariane und Blaubart“ als Oper mit Duka's Musik zur Erstaufführung.

Dortmund. Im Stadttheater gelangte Schreckers „Schatzgräber“ unter Leitung von Kapellmeister Karl Wolfram zur Erstaufführung.

Durch die „Musikalische Gesellschaft“ und den „Bach-Verein“ gelangte unter Leitung Musikdirektors Holtschneider der „38. Psalm“ von B. Friedhoff und „Totengesang“ von Meyerhoff zur Uraufführung.

Münster i. W. Die Märchenoper „Die Prinzessin auf der Erbse“ von Fritz Fleck ging im Stadttheater in Szene.

Stuttgart. Generalmusikdirektor Fritz Busch brachte im letzten Sinfoniekonzert des Opernorchesters „Variationen über ein pastorales Thema“ von Robert Müller-Hartmann aus dem Manuskript zur Uraufführung.

Bochum. Unter Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg gelangte die Symphonie „Klänge des Schweigens und des Todes“ von Francesco Malipiero zur Uraufführung. Das Werk, dem die Novelle „Der rote Tod“ von E. A. Poe als Vorwurf dient, erschien im Verlage D. Rahter, Hamburg-Leipzig.

„Die Jahreszeiten“, eine Suite für großes Orchester des in Cöln lebenden Komponisten Hermann Unger wurde im 4. Symphoniekonzert des städtischen Orchesters unter Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg zur Erstaufführung gebracht.

Mannheim. In einem zeitgenössischen Schweizer Komponistenabend kamen u. a. zwei Streichtrios: Serenade E-Dur Op. 6 von Walter Schultheß und Trio d-Moll Op. 29 von Volkmar Andreae zur Aufführung. Das Stuttgarter Kammer-Trio (Baumann, Kohler, Münch) brachte die beiden Werke zu Gehör.

Köln. Im Gürzenich kam unter Generalmusikdirektor Professor Abendroths Leitung die Orchesterburleske „Levantinisches Rondo“, op. 23, von Hermann Unger zur Erstaufführung.

Frankfurt a. M. Eine Trioserenade in G für zwei Violinen und Bratsche von Ernst Toch gelangte durch Mitglieder des Lange-Quartetts zu Erstaufführung.

Nürnberg. Die Katharinenkirche in Nürnberg wird als Konzerthaus ausgebaut. Sie wird den Namen „Katharinenbau“ führen und dürfte für Kammermusik die idealsten Aussichten bieten.

In **München** bildete sich unter dem Vorsitz von Kapellmeister Groß eine Ortsgruppe des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter, welche energisch für die künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen des Dirigentenstandes wirken will. — Die konzertierenden Künstler Münchens haben sich zu einem „Bund der konzertierenden Künstler Münchens“ zusammengeschlossen. Zur Gründungsversammlung hatte der vorbereitende Ausschuß den Vorsitzenden des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V., Dr. Cahn-Speyer, eingeladen um einen Vortrag über Fragen der Organisation zu halten. Im Anschluß daran beschloß der Münchener Bund sich dem Verbande der konzertierenden Künstler Deutschlands als Ortsgruppe anzuschließen. Den Ehrenvorsitz übernahm Generalmusikdirektor Bruno Walter, den Vorstand bildet: Prof. Walter Lampe (Vorsitzender), Frau Philippine Landshoff (stellvertr. Vorsitzender), Kapellmeister Robert Heger (Schriftführer), Frau Sandra Droucker (stellvertr. Schriftführer) und Herr Roder (Schatzmeister).

Breslau. Das ursprünglich für Pfingsten 1921 geplante grosse Reger-Fest der Max Reger-Gesellschaft mußte wegen des Poleneinfalls verschoben werden; es findet nunmehr vom 26. April bis 1. Mai dieses Jahres in Breslau unter Leitung von Georg Dohrn und Mitwirkung erster Solisten (Fritz und Adolf Busch, Wendling-Quartett, Emmi Leisner u. a.) statt. Be-

stellungen nimmt das Büro des Breslauer Orchestervereins in Breslau, Schuhbrücke 77, entgegen, das auch Quartiere vermittelt.

Düsseldorf. Anläßlich der 25. Wiederkehr des Todestages von Brahms beabsichtigt die Stadt Essen, ein Brahms-Fest zu veranstalten. Das Fest soll unter Mitwirkung erster Künstler in der Zeit vom 15. bis 22. Mai 1922 stattfinden.

Prof. **H. W. v. Waltershausen** hat die Leitung des Neuen Orchestervereins, München übernommen.

Der Leipziger Kapellmeister **L'Hermet** wurde zum Intendanten des Stadttheaters Naumburg gewählt.

Neudruck moderner russischer Musik. Einen Neudruck einzelner bei P. Jürgens, Moskau, erschienener Werke von Arensky, Borodine, Kalipnikow, Medtner, Rebikoff, Rimsky, Korjakow, Scriabine, Strawinsky, Wassilenko veranstaltet der Verlag Robert Forberg. Diese Kompositionen sind schon seit längerer Zeit infolge der russischen Verhältnisse nicht mehr zu haben gewesen.



Frankreich

Paris

Der Stadtrat hat bestimmt, daß die Colonne-Konzerte für weitere sechs Jahre gegeben werden sollen und zwar an ihrer bisherigen Stätte, dem Chatelet-Theater. Die musikalische Presse benutzt diese Nachricht, um erneut darauf hinzuweisen, daß die Lichtstadt keinen passenden Konzertsaal für Sinfonie-Konzerte besitzt.

In den Concerts Colonne wurde E. Blochs „Schelomo" (Salomon) zur Erstaufführung in Frankreich gebracht. — A. Roussels sinfonische Dichtung „Pour une fête du printemps" war als Erstaufführung vorausgegangen.

Koussewitzky brachte als Neuheit Arthur Honeggers „Horace victorieux" (Der siegreiche Horatier), sowie für Paris bis dahin unbekannt, H. Wolfs „Feuerreiter" und Brahms „Schicksalslied" heraus.

Im Salle Gaveau fand ein ganz dem Schaffen Darius Milhauds gewidmetes Konzert statt. Auf dem Programm standen neben Gesängen das zweite Streichquartett, eine Sonate für Klavier und zwei Violinen und die Klavierwerke „Printemps" und „Sandales de Brazil".

Die Concerts Lamoureux brachten unter Paul Parays Leitung an Neuigkeiten: „La Prêtresse de Koridwen" von Paul Ladmirault, die potpourriartige Ouvertüre zu einem Ballett, das demnächst in der Opéra aufgeführt werden soll, und ein Nocturne für Orchester von Georges Sporck.

Paul Dukas, Gabriel Pierné und Maurice Ravel sind zu Mitgliedern der Kgl. Akademie in Stockholm ernannt worden.

Das erste Sinfoniekonzert dieser Spielzeit durch das „Orchestre de Paris" brachte als Programm: Bach, Beethoven, Mozart.



Italien

Mailand. Ein Institut für musikalische Kultur ist soeben vom Stadtrat, dem Direktorium der Scala-Oper, dem Konservatorium, dem Dom-Kapitel, der Mailänder Abteilung der Santa Cecilia, der Sociéta del Quartetto, der Symphonie-Konzertgesellschaft und anderen Körperschaften ins Leben gerufen worden. — Die Gruppe der Universitäts-Musiker, welche von Prof. Zabughin vom Athenaeum Rom gegründet wurde, wird eine Reihe Konzerte geben zwecks Propagierung musikalischer Kultur unter den Studenten. Alfredo Casella wird nach seiner Rückkehr aus den Vereinigten Staaten die Serie eröffnen.

Endlich hat Shakespeares „König Lear" seinen Komponisten in Italien gefunden, in der Person des jungen Musikers Vito Frazzi. Giovanni Papini hat die klassische Tragödie zum Libretto umgearbeitet.
Die neugebaute Scala ist wieder eröffnet worden. Verdis „Falstaff" unter Leitung Toscanis und „Parsifal" unter Leitung von Panizza waren die ersten Vorstellungen nach dreijähriger Pause.

Um die Feier der sechshundertjährigen Wiederkehr des Geburtstages Dantes würdig zu feiern, hat sich hier ein „Dante-Komitee" unter dem Vorsitz von Innocenzo Cappa gebildet und trifft Vorbereitungen zur Aufführung von Giovanni Tebaldinis Vertonung der „Trilogia Sacra Palastriniana", welche die Dante-Gesänge verherrlicht. Ein Chor von 250 Sängern, zusammengestellt aus verschiedenen Chorgesellschaften, wird mitwirken.

Rom. Die Italienische Regierung hat sich entschlossen, eine Nationalausgabe der Werke Palästrinas aufzulegen. Die ersten drei Bände sind schon druckfertig und werden in diesem Jahre erscheinen. Jedes Jahr werden drei weitere Bände erscheinen, bis die Ausgabe vollständig ist. Im Jahre 1925 zur Centenarfeier seiner Geburt werden 12 Bände fertiggestellt sein, welche eine würdige Ehrung des Meisters bilden.
Das Costanzi-Theater beabsichtigt, an Neuheiten außer Ricc. Zandonais „Romeo und Julia" noch

„La Ghibellina“ von Renzo Bianchi, „La Grazia“ von Vincenzo Michetti, „Emiral“ von Bruno Barilli, „Isabella Orsini“ von Renato Brogi und „Die Dorfschule“ von Weingartner herauszubringen.

Der Chor der Königlich Sixtinischen Kapelle hat sich soeben auf eine Tournée nach Frankreich, Belgien, Holland und England begeben unter Leitung von Monsignore Casimiri und Maestro G. J. Rostago.

Bologna. Im Theater Bibbiena gelangte „Die Legende der Sakuntala“, die neueste Oper von Alfano zur Erstaufführung.

Die Vereinigung „Musica nova“ bringt demnächst neue Werke italienischer Komponisten wie Tommasini, Busoni, Orefice, Guerrini, de Guarnierie, Pratella, Tedesco heraus.

Die Gesellschaft „Musica Nuova“ hat in Verbindung mit dem Verlagshaus Pizzi & Co., einen nationalen Wettbewerb für eine Klaviersonate für den 15. Juli 1922 ausgeschrieben und einen ersten Preis von 500 Lire dafür ausgesetzt. Das Werk wird dann gedruckt werden und zur Aufführung gelangen.

Neapel. Das San Carlo-Theater wird als Neuigkeit „Glauco“, eine Oper von Alberto Francetti, dem Komponisten von „Germania“ herausbringen. Das Libretto ist von Morselli und Forzano.

Turin. Musikalische Kreise in Turin bereiten die Gründung einer „Universität der Musik“ nach dem Vorbilde Roms vor.

◇

England

London

Eugène Goossens brachte mit seinem Sonderorchester Werke von Igor Stravinsky („Sacre du Printemps“ und „Symphonie für Blasinstrumente zum Gedächtnis von Claude Debussy“) und von Francesco Malipiero („Oriente immaginario“) zur Aufführung.
In Queens Hall dirigierte Sibelius außer seiner 5. Sinfonie in Es-Dur sein neues sinfonisches Gedicht „Les Océanides“.

In einem von der Sängerin Ursula Greville veranstalteten Konzert mit Orchester kam Arthur Honeggers „Horace victorieux“ zur ersten Aufführung in England. Eine weitere Novität gleichfalls von einem schweizerischen Komponisten bot Henry Wood mit Volkmar-Andreaes „Kleiner Suite“.

Francesco Santoliquido's „Il profuma delle oasi sahiriane“ gelangte durch Henry J. Wood zur Erstaufführung.

Oesterreich

Wien

Ein Wechselgastspiel der Wiener Staatsoper und der Comédie Française in Paris soll für den Mai 1922 in Aussicht genommen sein. Die Wiener Oper würde mit ihrem gesamten Orchester und Chor im Théâtre Française gastieren, und die Franzosen sollen im Wiener Opernhaus spielen.

Edoardo Granellis symphonische Dichtung mit Chor „Vita poèma“ (Op. 37) gelangte in Wien zur Uraufführung.

Felix Weingartner hat ein neues symphonisches Werk, „Variationen über ein Thema von Alfred Reisenauer“ beendet.

◇

Ungarn

Budapest

Das Ungarische Stadt-Theater ist in ein Opernhaus umgewandelt worden. Finanzielle Aussichten sind gut und interessante Aufführungen vorgesehen. „Prophet“, „Manon“ und „Fra Diavolo“ werden neu herausgebracht. Eine neue, einaktige Oper „Ave Maria“ von Emil Abrany wird demnächst als Première gegeben. Billige, populäre Sonntagskonzerte werden vom Orchester veranstaltet, von denen drei schon stattgefunden und ihre Daseinsberechtigung erwiesen haben.

Im Ungarischen Opernhaus erlebte „Prinzessin Malve“, phantastisches Ballett in drei Akten von Eugen Keméndy, Musik von Raoul Máder seine Uraufführung.

Béla Bartok hat eine Sonate für Violine und Klavier soeben beendet, die in der Universal Edition, Wien erscheint.

Ernst von Dohnanyi brachte eine viersätzige Orchestersuite von Bela Bartók zu erfolgreicher Uraufführung.

◇

Holland

Amsterdam. Der Verein für Niederländische Musikgeschichte beginnt zum Andenken an den 400. Todestag von Josquin des Près mit einer Gesamtausgabe der Werke des größten und epochalsten niederländischen Meisters. Die Leitung der Ausgabe liegt in den Händen von Dr. A. Smijers (St. Michiel-Gestel); jährlich sollen vier Hefte im Gesamtumfang von etwa 200 Seiten erscheinen, von denen das erste die drei Klagelieder auf Josquins Tod von Hieronymus Vinders, Benedictus und Gombert enthaltend, bereits vorliegt;

das zweite bringt vierstimmige Motetten, das dritte eine Messe, das vierte Chansons von Josquin. Die Ausgabe erscheint bei C. F. W. Siegel in Leipzig und bei Alsbach & Co. in Amsterdam.

Im Concertgebouw fand die Uraufführung der 3. Sinfonie von E. Straeßer unter Leitung des Komponisten statt, wie im gleichen Konzert H. Wetzlers Ouvertüre zu „Wie es euch gefällt" unter W. Mengelbergs Leitung zur Erstaufführung kam.

Haag. Die am 16. April 1921 gegründete Gesellschaft „Union Musicalogique" versendet ihre Einladungen zum Beitritt. Der Zweck der Gesellschaft ist: Unterstützung des Fortschreitens der Musikwissenschaft im weitesten Sinne, Schaffung der Gelegenheit zum musikwissenschaftlichen Gedankenaustausch; der Erreichung dieses Zweckes dienen Ausstellungen und Druckwerke.

Gent. Im Théâtre Royal wurde zugunsten der Société Française de Bienfaisance das lyrische Drama „Stamboul" des Franzosen Edoard Trémisot erstmals aufgeführt. Trémisot hat sich den Text selbst geschrieben, und zwar nach dem Roman „L'Homme qui assassina" von Cl. Farrère und dem gleichnamigen Drama von P. Frondaie.

Im Laufe des Dezembers brachte das Theâtre Royal weiter „Mezraïl", ein Werk in einem Akt mit Gesang und Tanz von Louis Delune, gleichfalls einem Franzosen, zur Erstaufführung.

◇

Amerika

New York. Erich Wolfgang Korngolds Oper „Die tote Stadt" wurde als erstes deutsches Bühnenwerk nach dem Kriege an der Metropolitan-Opera mit Frau Jeritza-Wien aufgeführt.

Buenos-Aires. Ein deutsches Symphonie-Orchester hat sich unter Führung von Kapellmeister Erich Ochs gebildet.

◇

Spanien

Barcelona. Unter der Leitung seines Dirigenten Lamotte de Grignon veranstaltet das Sinfonieorchester von Barcelona zum ersten Mal eine Serie von Konzerten die ausschließlich Werken spanischer Künstler gewidmet sind. Folgende Werke sind vorgesehen: Vorspiel zur Oper „Gari" von T. Breton, Trois Danses Fantastiques von Turina*, „Une aventure de Don Quichotte" von J. Guridi*, ein Cello-Konzert von M. J. Cassado, „Nit de somnis" von J. Pahissa*, Gesänge mit Orchester von L. de Grignon, „Lo Monjo Negre" von J. Cassado, Trois glosses de chansons populaires von Sancho Marraco*, Gnomentänze von E. Morera, Zweite Sinfonie von And. Isasi, Zwei spanische Tänze von Granados, instrumentiert von L. de Grignon, Gesänge mit Orchester von Alio, Lambert, Zamacoïs, Granados, „Salamanca" von T. Breton, Suite von J. Garreta, Cellokonzert von E. Morera, Rêverie für Cello und Orchester von L. de Grignon, „Airiños" für Chor und Orchester von C. del Campo*, „Le Testament" von Amelia, „Andalusi" von L. de Grignon. Die mit * bezeichneten Werke werden zum erstenmal aufgeführt.

Madrid. Das „Teatro Real" eröffnete seine Spielzeit mit Wagners „Parsifal" unter Leitung von Leo Blech (Berlin).

◇

Schweiz

Zürich. Otto Uhlmann von hier wurde zum Direktor der Musikschule in Winterthur ernannt als Nachfolger des seit langem unersetzt gebliebenen verstorbenen Dr. Radecke. Zürich ist nun nach vielem Wechseln wieder ohne einen Direktor seines Musikinstituts. — Internationale Festspiele sollen auch im nächsten Jahre wieder stattfinden. In erster Reihe wird die Oper berücksichtigt werden; es werden Aufführungen von Opernwerken in deutscher, französischer und italienischer Sprache durch Ensembles aus den betreffenden Ländern geplant.

Luzern. Der „Luzerner Männer-Chor" wird den fünfzigsten Jahrestag seines Bestehens mit einer neuntägigen Konzertreise nach Amsterdam feiern.

◇

Schweden

Stockholm

Als erste Neuigkeit brachte die Oper eine Neueinstudierung von Verdis „Macbeth" heraus. Die Vorstellung ist bemerkenswert, wegen der dabei zum ersten Mal in Anspruch genommenen bühnentechnischen Einrichtung des Regisseurs Harald Andre. Als erste schwedische Aufführung ist Ture Rangströms Vertonung von Strindbergs „Kronbraut", die bis jetzt nur in Stuttgart zur Aufführung gelangte, in Aussicht genommen.

Walter Damrosch, der Dirigent des New Yorker Symphonie-Orchesters wird Anfang Februar mehrere Konzerte der Konzertgesellschaft dirigieren und einige amerikanische Kompositionen zur Aufführung bringen. Max Fiedler, Hans Pfitzner und Siegmund v. Hausegger werden ebenfalls als Gäste dirigieren.

Max Reinhardt wird Offenbachs Operette „Orpheus in der Unterwelt" erstmalig am Kgl. Theater in Stockholm inszenieren.

Die Bibliothek der Kgl. Musik-Akademie hat kürzlich eine überaus wertvolle Zuwendung erhalten, nämlich die Musik-Bibliothek der Adelina Patti, welche ein Mitglied der Akademie war. Baron Rolf Cederström, der Mann der Patti, hat die Bibliothek der Akademie übergeben. Die Sammlung enthält viele Partituren, welche die Sängerin selbst benutzt und mit handschriftlichen Bemerkungen und Notizen versehen hat. In viele haben die Komponisten ihre Widmungen eingetragen. Die Sammlung enthält ferner eine Reihe Kadenzen- und Vokal-Uebungen von der Sängerin selbst, sowie viele Lieder und Manuskripte.

◇

Tschecho-Slowakei

Prag. Ernst Schulhoff, tschechischer Komponist, Schüler von Max Reger und Carl Friedberg, hat soeben eine Orchestersuite beendet, deren Sätze sich aus modernen Tänzen wie Tango, Jazz usw. zusammensetzen. Der Komponist beabsichtigt, auf diese Weise die modernen Tänze auf eine höhere künstlerische Stufe zu heben.

Ots Ziteks Oper „Der Fall Peter Kralenec" wird am National-Theater vorbereitet.

Prof. Marak, der Leiter der Violin-Meister-Klasse am Staatskonservatorium beabsichtigt als Nachfolger Sevciks an das Konservatorium zu Ithaca (Amerika) zu gehen. An seine Stelle tritt Henri Marteau.

Brünn. Die Oper „Katja Kabanowa" des mährischen Dichterkomponisten Leosch Janacek ist am Stadttheater zur Uraufführung gekommen.

◇

Polen

Warschau. Ludoma Rozycki, der Komponist des polnischen Balletts „Pan Twardowski" und der Oper „Eros und Psyche" ist von der Philharmonischen Gesellschaft in Agram eingeladen worden, eine Serie Orchester-Konzerte polnischer Komponisten zu dirigieren in Agram, Belgrad und Lublana. Er wird „Anhelli", eine Suite aus „Pan Twardowski" von sich selbst und die „Litauische Sinfonie" von Karlowitz dirigieren. Der bekannte polnische Pianist Josef Turczynski wird Rozyckis neues Klavier-Konzert, Polnische Tänze und Werke von Szymanowski und Melcer vorgetragen.

Eugen d'Albert hat in Warschau seine Oper „Die Toten Augen" dirigiert und ein Konzert in der Warschauer Philharmonie gegeben.

◇

Rumänien

Bukarest. Eine „Rumänische National-Oper", die erste in der Geschichte Rumäniens, ist ins Leben gerufen worden. Sie hat weiteste öffentliche Unterstützung gefunden und genügend finanzielle Mittel sind vorhanden. Erstklassige rumänische Sänger und Künstler sind von dem deutschen Regisseur Maximilian Moris, von der früheren Komischen Oper, Berlin, zu einem Ensemble vereinigt worden.

Die romantische Suite „La Fontane di Roma" von Ottorino Respighi gelangte unter Leitung des italienischen Dirigenten Alceo Toni zu Erstaufführung.

◇

Monaco

Monte-Carlo. Die Opernsaison, welche am letzten Tage des vergangenen Jahres einsetzte, wird verschiedene Neu-Aufführungen bringen, u. a. „Lysistrata" von Raoul Gunsbourg, dem Direktor der Oper, „Les Noces tragiques" von Catargi und Massenets „Amadis". Unter den anderen Neuinszenierungen befinden sich Rossinis „Moses", Mozarts „Figaro", Rubensteins „Dämon", Berliozs „Faust's Verdammnis", Boitos „Mephistopheles", Glucks „Alceste" und Wagners „Lohengrin".

„Die Versuchung des Heiligen Antonius" ein Oratorium in zwei Teilen mit einem Prolog nach Gustave Flaubert von dem piemonteser Komponisten Vincenzo Davico wurden in den „Klassischen Konzerten" erstaufgeführt.

◇

Finnland

Helsingfors. Die finnische Staatsoper plant die Erstaufführung der „Meistersinger" und „Josephs-Legende" unter Leitung von Prof. M. Mikorey.

◇

Palästina

Jerusalem. Tschaikowskys Oper „Eugen Onegin" und Rubinsteins „Dämon" werden z. Z. in Jerusalem in hebräischer Sprache durch hebräisch-russische Künstler gespielt.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53—54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlages wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogenannte Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 400, oft aber schon 500 oder gar 600 Prozent; dazu kommt noch ein Sortimenterzuschlag von 10 Prozent.

Preise, zu denen kein Verleger-Zuschlag erhoben wird, sind hier mit einem Stern bezeichnet.

I. Instrumentalmusik.

a) Orchester (ohne Soloinstr.)

Bliss, Arthur: Mêlée fantastique. Symphon. Dichtung. Urauff. 13. 10. 21 London

Bohnke, Emil: op 9 Thema mit Variationen. Simrock, Lpz Part. 10 M.; St. 18 M.

Goossens, Eugène: op. 20 Four Concerts 1. The Gargoyle; 2. Dance Memories; 3. A Walking Tune; 4. The Marionette Show. Chester, London Part. 20 sh.; Klav. 2h. 3 sh.

Graener, Georg: Sinfonie I. Part. Schlesinger, Berlin. Preis nach Übereink. Urauff. 29. 1. Berlin

Halvorsen, Johan: Rhapsodie norvégienne Nr. 2. Hansen, Lpz Part 40 M.; St. 40 M.; Dubl. je 3 M.

Holst, Gustav: The Planets. Symphonic Poem. Goodwin & Tabb, London Part. 3 sh. (St. und 2 Klav. 4h. im Druck)

Jongen, Josephe: op. 28 Lalla—Rookh. Poëme symphon. d'après Thomas Moore. Part. Rouart, Lerolle & Cie, Paris 15 fr.

Korngold, E W.: op. 11 Suite aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts" f. Kammerorch. Schott, Mainz Part. 60 M.

Lürmann, Ludwig: op. 6 Vorspiel zu einer Komödie. Kistner, Lpz Aufführungsmaterial leihweise; kl. Part. 4 M.

Magnard, Albert: III Symphonie. Part. Rouart, Lerolle & Cie., Paris 80 fr.

Milhaud, Darius: 2. Suite symphonique. Durand, Paris Part. 108 fr.; St. 126 fr.

Moritz, Edvard: op. 17 Nachtmusik f. Orch. noch ungedruckt. Uraufführ. 28. Nov. 21 Hamburg

Reznicek, E. N. v.: Variationen nach dem Gedicht „Tragische Gedichte" von Chamisso. Uraufführung 7. 12. 21 Berlin P. u. St. Simrock, Lpz

Schmitt, Florent: Antoine et Cléopâtre. Six episodes symphon. d'après le drame de Shakespeare. 1. Suite. Durand, Paris Part. 63 fr.; St. 126 fr.

Sibelius, Jean: op. 82 Sinfonie Nr 5. Hansen, Lpz. Kleine Part. 10 M.

Stravinsky, J: L'oiseau de feu. Suite, reorchestrée p. Orch. moyen Rouart, Lerolle et Cie, Paris 60 fr. n.

b) Kammermusik.

Ames, J. C.: op. 8 Sonate (cis) f. Viol. u. Pfte. André, Offenb. 4,50 M.

Bachmann, Alberto: 1re Suite romantique p. Violon et Piano. Gallet, Paris 8 fr.

Bertrand, Marcel: Sonate p. Viol. et Piano. Lemoine, Paris 16 fr. n.

Bloch, Ernest: Suite f. Viola u. Pfte. Univers. Ed., Wien 42 M.

Boccherini, Luigi: 6. Quintettino „La musica notturna di Madrid" f. 2 V., Br. u. 2 Vc. [z. 1. Mal hrsg. v. W. Upmeyer. Bachmann, Hannover, Part. 5 M.; St. 10 M.

Brun, Fritz: Sonate f. Viol. u. Pfte. (d). Hüni, Zürich 8 M.

Busoni, Ferruccio: Duettino concertante nach Mozart f. 2 Pfte. Breitkopf & Härtel, Lpz 12 M.

Casella, Alfredo: 5 Pièces p. Quatuor à cordes. Univers.-Ed., Wien kl. Part. 2, St. 24 M.

Cras, Jean: 1. Quatuor p. 2 Viol., Alto et Vc. Rouart, Lerolle et Cie, Paris 24 fr. u. Reduction p. Piano à 4 ms. 24 fr.

Dáneau, Charles: Quartuor à cordes (D). Cranz, Lpz 14 M.
— Quintuor p. 2 V., Alto, Vc. et Piano (C). Ders. Verl. 30 M.
Fauré, Gabriel: op. 115 Deuxième Quintette p. 2 Viol., Alto, Vc. et Piano. Durand, Paris
Gallon, Noël: Suite p. Flûte et Piano. Rouhier, Paris 4 fr.
Gibbs, C. Armstrong: Quartett Nr 3 f. 2 V., Viola and Vc. Goodwin & Tabb, London. Kl. Part. 2,6 sh.; St. 7,6 sh.
Goossens, E.: op. 23 Quintette p. Piano, 2 V., Alto et Vc. Chester, London; Rouart, Paris 30 fr.
Graener, Paul: op. 56 Sonate f. Viol. u. Pfte. Bote & Bock, Berlin 8 M.
Henschel, Geo.: op. 73 Thème et Variations pour Flûte et Piano. Leduc, Paris 8 fr.
Kodaly, Zoltan: op. 10 II. Quatuor à cordes. Univers.-Ed., Wien Kl. Part. 6 M.; St. 18 M.
— op. 12 Sérénade p. 2 Viol. et Alto. Ders. Verl. Kl. Part. 4,50 M.; St. 15 M.
La Preste, Jacques de: Sonate p. Viol. et Piano. Rouart, Paris 16 fr.
Lebell, Ludwig: op. 18 Sonatine f. Viol. u. Pfte. André, Offenb. 4,20 M.
Lecal: Septuor p. Instr. de cuivre (Tromp. et Tromb.). Evette & Schaeffer, Paris Part. 12 fr.; St. 12 fr.
Olonne, Max d': Trio (a) p. Viol., Vc. et Piano Durand, Paris 18 fr. n.
Peters, Guido: Sonate (f) f. Vcello u. Pfte. Univers.-Edit., Wien 18 M.
Pizzetti, Ildebrando: Quartetto (A) p. 2 V., Alto u. Vc. Pizzi, Florenz Part. 8 fr.; St. 15 fr.
Quiel, Hildegard: Sonate (A) f. Viol. u. Pfte. Paragon-Verl., Berlin W 10 15 M.*
— Trio (E) f. Pfte, Viol. u. Vc. Ders. Verl. 25 M.*
Raasted, N. O.: op. 19 II. Quartett (d) f. 2 Viol., Br. u. Vc. Leuckart, Lpz Part. 2 M., St 35 M.
Reznicek, E. N. v.: Quartett (cis) f. 2 Viol., Br. u. Vc. Simrock, Lpz Part. 4 M.; St. 9 M.
Rhené-Baton: op. 24 Sonate (G) p. Viol. et Piano. Durand, Paris 14,40 fr. n.
Rinkens, Wilh.: op. 20 Sonate (c) f. Viol. u. Pfte. Simrock, Lpz 6 M.
Ronchini, F.: Grave e Spiritoso p. Violoncelle et Piano. Rossignol, Paris 7,20 fr.
Saint-Saëns, Camille: op. 166 Sonate p. Hautbois et Piano; op. 167 Sonate p. Clarinette et Piano; op. 168 Sonate p. Basson et Piano. Durand, Paris je 10,80 fr.
Schultheß, Walter: op. 6 Serenade (E) f. V., Br. u. Vc. Schott, Mainz Part. 2 M.; St. 6 M.
—: op. 8 Sonate (G) f. Klav. u. Viol. Ders. Verl. 6 M.
Scontrino, A.: Quartett (F) f. 2 Viol., Br. u. Vc. Eulenburg, Lpz St. 20 M.
Stepan, Vaclav: Proni Jara (Les premiers Printemps). Cycle en 3 Parties p. Quatuor à cordes et Piano. Rouart, Lerolle et Cie, Paris 30 fr. n.
Stöhr, Richard: op. 32 Kammersymphonie. Nonett f. Streichquartett, Oboe, Klarin., Horn, Fag. und Harfe. Kahnt, Lpz Part. 20 M.; St. 30 M.
— op. 61 Sonate f. Flöte u. Pfte. Oertel, Hannover 25 M.
Tailleferre, Germaine: Quatuor à cordes. Durand, Paris Part. 4,50 fr.
Weber, Ludwig: Streichquartett Nr 2. Uraufführung 7. 12. 21 Berlin.
Wood-Smith, R. F.: Miniature Suite f. String Quartet. Novello, London Part. 2 sh.; St. 4 sh.

c) Sonstige Instrumentalmusik.

Album, Modernes, für Violine u. Pfte. Cranz, Lpz Bd 3 u. 4 je 5 M.
Austin, Ernest: op. 31 Second Sonata f. Pfte. Chester, London; Rouart, Paris 6 fr.
Bach, Joh. Seb.: Klavierwerke. NA von Feruccio Busoni, Egon Petri und Bruno Mugellini Bd 16 Variationswerke 8 M., Bd 24 (Sonaten u. Suiten). Breitkopf & Härtel, Lpz 12 M.
Bachmann, Alberto: Andante religioso p. Viol. et Piano ou Orgue. Weiller, Paris 4,40 fr.
Bartok, Emil: op. 13 Der holzgeschnitzte Prinz. Tanzspiel in 1 Akt. Univers.-Edit., Wien Ausg. f. Klav. 10 M.
Beethoven: op. 101. Klaviersonate. Erläuterungsausgabe v. Heinr. Schenker. Univers.-Edit., Wien 9 M.
Benda, Hans: op. 45 105 Etüden f. 2 Viol. Rob. Forberg, Lpz Heft 3 u. 4 je 5 M.
Blanchet, E. R.: Dix nouvelles Etudes p. Piano. Henn, Genève 15 fr. n.
Boccherini, Luigi: Concerto in B (G. Crysaso & M. Zanon) I. Ausg. f. Violonc. u Klav. Pizzi, Bologna 10 l.
Bocquet, Roland: op. 44 Nr 4 Klavierstück — in: Menschen. 2. Sonderheft (Junge Tonkunst)
Bordes, Charles: Rhapsodie basque p. Piano et Orch. Réduction p. 2 Pianos (G. Samazeuilh). Rouart, Paris 12 fr.
Casella, Alfredo: 11 Pezzi infantini per Pfte. Univers.-Edit., Wien 2,50 M.
Chrétien, Hedwige: Scène rustique p. Hautbois et Piano. Evette & Schaeffer, Paris 8 fr.
—-Sonatine p Piano. Ders. Verl. 12 fr.

Claussmann, A.: op. 74 Rhapsodie sur des airs populaires d'Auvergne p. Piano. Lemoine, Paris 2,50 fr. n.

Claußnitzer, Paul: 80 Orgelstücke (Vorspiele, Choralvorspiele, Charakterstücke). Gadow, Hildburghausen 21 M.

Clementi, Murio: Sonaten f. Klav. (J. Hofmann u. A. Sturm). Cranz, Lpz Bd 1 u. 2 je 6,50 M.

Collin, C. A.: Caprice p. Clarin. et Piano. Evette & Schaeffer, Paris 5,40 fr.

Dachs, Michael: op. 13 50 kurze u. leichte Kadenzen u. Präludien f. Orgel od. Harmon. 4. Aufl. Coppenrath, Regensburg 6,75 M.

Delcroix, Léon: op. 64 Legende p. Trombone-Ténor et Piano. Evette & Schaeffer, Paris 8 fr. n.

Dieren, B. van: Six Sketches f. Pfte. The London and Continental Music Publishing Co. 4 sh.

Faßbender, Peter: op. 110 Violinkonzert. Uraufführung 9. 12. 21 Berlin

Flury, Richard: op. 7 Sonate (d) f. Pfte. Hüni, Zürich 6 M.

Godowsky, Leopold: Triakontameron. 30 Stimmungen u. Bilder im Dreivierteltakt f. Pfte. Univ.-Edit., Wien 2 Bde je 24 M.

Gulbins, Max: op. 108 Vier Orgelfantasien für die Passions- u. Osterzeit. Oppenheimer, Hameln 3 M.

Haas, Joseph: op. 55 Schwänke u. Idyllen. Ein Zyklus v. Fantasietten f. Pfte. Schott, Mainz 4 M.

Hoyer, Karl: Drei Choral-Paraphrasen f. Orgel. Oppenheimer, Hameln Nr 1 u. 2 je 2 M., Nr 3 1,50 M.

— op. 18 Drei Sonatinen f. Pfte. Rothe, Lpz je 3 M.

Jirak, K. B.: op. 12 Kleine Suite f. Klav. Umelecka Beseda, Prag 6 M.

Joachim Albrecht, Prinz v. Preußen: Violoncell-Konzerte in Suitenform m. Pfte. Nr 1 (G), 2 (C), 3 (a) Sulzbach, Berlin je 5 M.

Jolles, Heinz G.: op. 1 (5) Poetische Klavierstücke. Schlesinger, Berlin je 4 M.

Karg-Elert: Sonata appasionata f. Flöte solo. Uraufführung 7. 12. 21 Berlin

Klengel, Paul: op. 57 Vier Charakterstücke; op. 58 Drei Legenden; op. 60 Bilder der Erinnerung; op. 61 Drei lyrische Vortragsstücke. F. Klav. Simrock, Lpz jedes Werk 2 M.

Kodaly, Zoltan: op. 11 Sept Pièces p. Piano. Univers.-Ed., Wien 2,40 M.

Konyovitch, Peter: Deux Morceaux (Haïdoutchka, Danse) p. Violonc. et Piano. Rouart, Paris 10 fr.

Kricka, Jaroslav: op. 30 Lyrische Suite f. Klavier. Umelecka Beseda, Prag 7,5 M.

Labey, Marcel: op. 19 Lied p. Violonc. et Orch. Durand, Paris Part. 7,20 fr.; St. 9 fr.; m. Klav. 5,40 fr.

Létrange: Cinq Pièces p. Harmonium ou Orgne. Hérelle, Paris 5,40 fr.

Maleingreau, P. de: op. 10 Opus sacrum p. Orgue. Chester, London; Rouàrt, Paris 7,50 fr.

Mayer-Mahr, Moritz: Der musikal. Klavierunterricht. Simrock, Lpz Bd 1 10 M; auch in 4 Heften zu je 2,50 M.

Mertz, Joh. Kaspar: Ausgewählte Gitarre-Werke (Bruno Henze). Köster, Berlin 8 M.

Milolevitch, Miloje D.: op. 16 Dans mon Pays, Airs et danses; op. 23 Quatre Morceaux pour Piano. Rouart, Paris 6, bzw. 8 fr.

— op. 25 La Légende de Yéphimia p. Violonc. et Piano. Ders. Verl 5 fr.

Nanny, Edouard: Vingt Etudes de Virtuosité pour Contrebasse. Leduc, Paris 16 fr. n.

Niemann, Walter: op. 20 Thema m. Variat. (G); op. 25 dsgl. (Es). Leuckart, Lpz je 2,50 M.

Peters, Rudolf: op. 7 Fantasie (gis) f. Klav. Simrock, Lpz 2 M.

Petyrek, Felix: Variationen u. Fuge (C) f. Klavier. Univers.-Edit., Wien 3 M.

Quef, Charles: op. 54 Impressions religieuses. 26 Pièces p. Harmonium. Enoch, Paris 10 fr.

Rathaus, Karol: op. 2 I. Sonate f. Klav. (d) Univers.-Ed., Wien 9 M.

Ravel, Maurice: Quatuor (F) transcrit p. Piano (L. Garban). Durand, Paris 12,60 fr.

Reuchsel, F.: Au Val d'Andore. Deux Pièces p. Viole d'amour ou Viol. et Piano. Hamelle, Paris 5 fr.

Rozycki, Ludomir v.: op. 36 Laguna. Poème pour Piano. Hansen, Lpz 5 M.; op. 42 4 Intermezz p. Piano 7 M.; op. 43 Concert p. Piano Part. 40 M.; Ausg. f. 2 Klav. 11 M.

Samazeuilh, Gustave: Prélude p. Grand Orgue Durand, Paris 3,15 fr.

Schmitt, Florent: Antoine et Cléopâtre. Six épisodes symphon. en 2 Suites d'après le drame de Shakespeare. P. Piano à 4 ms. Durand, Paris Suite I, II je 14,40 fr.

Schnirlin, Ossip: Der neue Weg zur Beherrschung der gesamten Violinliteratur. Schlesinger, Berlin Bd 1 60 M.

Schumann, Robert: Klavierwerke. Ausg. d. Musikfreunde (Max Pauer) Bd 3. Schott, Mainz 6 M.

Schulhoff, Erwin: op. 36 Nr. 6 Invention f. Klav. — in: Menschen, 2. Sonderheft (Junge Tonkunst)

Sitt, Hans: op. 134 40 Spezial-Etüden (in den ersten fünf Lagen) f. Viol. O. Forberg, Lpz 2 Hefte je 2 M.; op. 135 Schule der Geläufigkeit und Fingerfertigkeit. 60 besondere Übungen f. Viol. Ders. Verl. 6 M.

Sorabji, K.: Sonata Nr 1 f. Pfte. The London and Continental Music Publishing Co. 10 sh.
Springer, Max: op. 36 Kleine Präludien f. Orgel. Coppenrath, Regensburg 12 M.
Szymanowsky, Karol: op. 28 Notturno e Tarantella f. Viol. u. Klav. Univers.-Edit., Wien 2,50 M.
Vecsey, Franz v.: Komgosit. f. Viol. m. Pfte. Schlesinger, Berlin A toi 6 M.; Badinage impertinant 6 M.; Claire de lune sur le Bosphore 6 M.; Devant un tombeau 10 M.; Nuit du nord 6 M.; Pourquori 6 M.
Vivaldi, Antonio: Concerto Nr 3 (G) u. 4 (B) für Viol. bearb. v. Tivadar Nachez. Ausg. m. Streichorchester u. Orgel je 8 M.; mit Klav. je 3 M.
Vomacka, Boleslav: op. 4 Hledani. Vier Stücke f. Klav.; op. 6 Intermezzi f. Klav. Umelecka Beseda, Prag 6, bzw. 5 M.
Voormolen, Alex: Trois tableaux des Pays-Bas p. Piano. Rouart-Lerolle, Paris 6 fr.
Vycpalek, Ladislav: op. 9 Ceston. Sechs Stücke f. Klav. Umelecka Beseda, Prag 7,5 M.
Waterman, Adolf: op. 5 Konzert f. Vcello. Bote & Bock, Berlin. Ausg. mit Pfte. 6 M.
Windsperger, Lothar: op. 27 Der mystische Brunnen. Ein Zyklus v. Klavierstücken. Schott, Mainz 5 M.
Woyrsch, Felix: op. 59 Choralvorspiele f. d. Org. Oppenheimer, Hameln Nr 1—10 je 1—1,50 M.; op. 62 Passacaglia über das Dies irae f. Orgel. Ders. Verl. 2 M.
Zilcher, Hermann: op. 15 Suite f. 2 Viol. m. Orch. Breitkopf & Härtel, Lpz. Ausg. m. Klav. 9 M.

II. Gesangsmusik.

a) Opern.

Alexandre-Georges: La Passion. Mystère en 16 Tableaux. Paroles de l'abbe Jouin. Chant et Piano. Hamelle, Paris 20 fr.
Bruneau, Alfred: Le roi Candaule. Comédie lyr. Choudens, Paris 8 fr.
Busoni, Feruccio: Entwurf zu Arlecchino, 1. Szene. Part — in: Menschen, 2. Sonderheft (Junge Tonkunst)
Busser, Henri: Colomba. Drame lyrique d'après le Roman de Prosp. Merimée. Chant et Piano. Choudens, Paris 40 fr.
Dohnanyi, Ernst v.: Der Turm des Woywoden (Dichtung von H. H. Ewers). Urauff. in Budapest
Franke, Paul: Der Wurzelmann. Ein Weihnachtsspiel in 3 Aufzügen. Heinrichshofen, Magdeb. 7.50 M.
Hindemith, Paul: op. 21 Sancta Susanna. Ein Akt v. Aug. Stramm. Klav.-A. m. T. bearb. v. Herm. Uhticke. Schott, Mainz 18 M.*
Honegger, Arthur: Le roi David. Psaume dramatique. Foetisch, Lausanne 10 fr.
Knopf, Martin: Der Traum von Glück. Singspiel. Paragon-Verl., Berlin Klav.-A. m. T. 40 M.*
Lara, Isidore de: Les trois Mousquetaires. Opéra comique d'après la pièce d'Alex. Dumas père et Aug. Maquet. Chant et Piano. Choudens, Paris 40 fr.
Lorentz, Alfred: Der Weg zur Liebe. Text nach Zola von Rudolf Lothar. Zur Uraufführung in Karlsruhe angenommen.
Malipiero, G. Francesco: San Francesco d'Assisi. Vocal Score. Chester, London 25 sh.
Mattausch, Albert: Das Glück im Sack. Ein Märlein für den heiligen Christ. Klav.-A. Heinrichshofen, Magdeb. 7,50 M.
Messager, André: La petite Fonctionnaire. Comédie music. Chant et Piano. Choudens, Paris 30 fr.
Petsch, Hans [Guben]: Die Tänzerin. In 3 Akten. Uraufführung in Guben bevorstehend.
Rootham, Cyril B.: The two sisters. Vocal Score. Goodwin & Tabb, London 10 sh.
Sekles, Bernhard: Die Hochzeit des Faun. Burleskes Traumspiel in 3 Bildern. Dichtung von Roder. Morr. Klav.-A. m. T. Schott, Mainz 18 M.*
Weismann, Julius: Schwanenweiß. Text nach Strindberg. Zur Uraufführung in Karlsruhe angenommen.
Zilcher, Hermann: op. 39 Musik zu Shakespeares Wintermärchen. Breitkopf & Härtel. Part 50 M.
—: op. 48 Doktor Eisenbart. Komödie. Klav.-A. m. T. Ders. Verl. 60 M.*

b) Sonstige Gesangsmusik.

Amy-Sage: Réalisation de la Musurgie. Premiers chants magiques dans le mode myste. Six poésies et mélodies irisées. Chant et Piano. Selbst-Verl., Boy-sur-Marne 10 fr. n.
Bach, Friedrich: Motetten f. 4st. Chor (Geo. Schünemann) Bd 1 Nr 1 2,50 M.; Nr 2 3 M. Siegel, Lpz
Bantock, Granville: The vanity of vanities. A choral symphony for unaccompanied voices. Curwen & Sons, London 6 sh.
Bartok, Bela: Slovakische Volkslieder f. Männerchor. Part. 2 M., jede St. 0,30 M. Univers.-Edit., Wien
Berg, Alban: op. 4 Nr 5 Orchesterlied (Peter Altenberg). Klav.-A. — in: Menschen, 2. Sonderheft (Junge Tonkunst)
Biehle, Herbert [Berlin]: Ein Lied vom Tode (Dichtung nach F. v. Schiller) für Sprechstimme, Chor und großes Orchester noch ungedruckt
Borchard, Adolphe: Sanctus et Benedictus p. Ténor solo, choeur voix de femmes, orch. à cordes, Cor

anglais et Orgue. Evette & Schaeffer, Paris Part. 16 fr., jede St. 1 fr.

Braunfels, Walter: op. 28 Die Ammenuhr f. Knabenchor u. Orch. Univers.-Edit., Wien. Klav.-A. 5 M.

Brun, Fritz: Fünf Lieder f. Alt u. Pfte. Hüni, Zürich 6 M.

Caplet, André: Cinq Ballades françaises avec Piano. Durand, Paris 10,80 fr.

Cras, Jean: L'offrande lyrique (Six chants) p. une voix et Piano. Rouart, Lerolle et Cie, Paris 10 fr. u.

- Sept melodies. Ders. Verl. 14 fr.

Daffner, Hugo: op. 63 Drei Sonette aus Dantes Vita nuova f. Ges. m. Pfte. Paragon-Verl., Berlin 12 M.

Darcieux, Francisque: Carillons Bressans; Chansons Alsaciennes p. Voix et Piano. Rouart, Paris 10, bzw. 8 fr.

Dessau, Paul: Lyrisches Intermezzo f. 1 Singst. mit Klav. — — in: Menschen, 2. Sonderheft (Junge Tonkunst)

Frederich, Otto: Sangesopfer. Sinf. Dichtung in 4 Gesängen mit Orch. Uraufführ. 13. 11. 21 Berlin (Blüthner-Orch.)

Frey, Martin u. Lisbeth: (25) Rosen aus dem Rosengarten v. Herm. Löns f. Ges. u. Laute od. Pfte. Leuckart, Lpz 8,75 M.

Geilsdorf, Paul: op. 27 17 Sprüche f. gem. Chor. Eine Sammlung von Introiten z. gottesdienstl. Gebrauch f. d. ganze Kirchenjahr. Klemm, Lpz Part. 5 M.

Göhler, Georg: 26 ausgewählte Lieder f. hohe St. m. Klav. Klemm, Lpz 4 M.; Heilige Seelenlust od. Geistl. Hirtenlieder der in ihren Jesu verliebten Psyche v. Joh. Angelo Silesio. Ders. Verl. 3 M.

Graener, Paul: op. 57 Sechs Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Bote & Bock, Berlin hoch u. tief, jede Nr 1,50 M.

Gulbins, Max: op. 109 Drei Psalmen f. 3st. Frauenchor mit Klav. od. Org. (Harmon.). Leuckart, Lpz Nr 1 Psalm 13 Part. 3 M.; St. 1,50 M. — Nr 2 Psalm 62 Part. 2,50 M.; St. 1,50 M. — Nr 3 Psalm 143 Part. 3 M.; St. 1,50 M.

Heuß, Alfred Valentin: op. 16 Der zweite Psalm. F. gem. Chor u. Solost. Breitkopf & Härtel, Lpz 6 M.

Hirn, Carl: op. 26 Drei Lieder f. Ges. m. Klav. Paragon-Verl., Berlin 8 M.*; op. 28 dsgl. je 7,50 M.

Kaun, Hugo: op. 113 Lieder f. Ges. mit Pfte (hoch und tief). Hainauer, Breslau Nr 1 Erntelied, 2 Venedig, 3 O wundervolle Waldesnacht je 1,50 M.; Nr 4 Die Hochzeit zu Kana 2 M.

Kaysel, Friedrich: Sieben Gesänge aus 1001 Nacht f. Ges. m. Pfte. Pabst, Lpz 18 M. (einzeln je 3—5 M.)

Keußler, Gerhard v.: Jesus aus Nazareth. Bibl. Oratorium. Klav.-A. Junne, Lpz 40 M.

Kromolicki, Josef: op. 4 Vier Lieder f. Ges. m. Pfte. Hansa-Verl., Berlin 4 M.

Lekeu, Guillaume: Nocturne p. une Voix avec accomp. de Quatuor et Piano. Rouart, Paris 16 fr.

Lendvai, Erwin: op. 29 Vier Lönslieder f. Männerchor. Schott, Mainz Part. 2,50 M.; St. je 0,50 M.

Loewe, Karl: „Weltliche Chöre (Leop. Hirschberg) Bd II. Gadow, Hildburghausen 9 M.*

Marteau, Henri: op. 22 Geistliche Gesänge f. 3st. Kinder- od. Frauenchor. Steingräber, Lpz Nr 1 bis 4 Part. je 0,90 M.; Nr 5 1 M.; Nr 6 mit Viol. u. Org. Part. 3 M.

Merz, Victor: Sieben Lieder f. Ges. m. Pfte. Kahnt, Lpz 10,50 M.

Miloievitch, Miloie: op. 19 Mélodies populaires Serbes. Rouart, Paris 8 fr.

Mittler, Franz: Lieder der Jahreszeiten f. mittlere St. mit Pfte. Univers.-Edit., Wien 1,50 M.

Moritz, Edvard: op. 19 Drei Gesänge von Rabindranath Tagore f. tiefe St. u. groß. Orch. noch ungedruckt; Uraufführ. 2. Dez. 21 Wiesbaden

Nerini, Emile: Poésies chantées. Stances sur des poésies de Jean Moreas. Gilles, Paris. Jedes Werk 8 fr.

Onegin, E. B.: Marienlieder. Ausg. f. hohe St. mit Klav. Bote & Bock, Berlin Nr 1 u. 4 je 1,50 M., Nr 2 u. 3 je 2 M.

Pfister, Karl: Frohe Ernte. 14 Lieder zur Laute. Hofmeister, Lpz 6 M.

Pierné, Gabriel: Six ballades françaises de Paul Fort p. une voix avec Piano. Hamelle, Paris 12 fr.

Quiel, Hildegard: op. 26 Vier Lieder mit Pfte. Paragon-Verl. Nr 1—3 4 M.*; Nr 4 6 M.*

Schink, Hans: op. 7 Passions-Kantate f. gem. Chor und Orgel. Leuckart, Lpz Part. 3,75 M.

Schoeck, Othmar: op. 24 Wegelied f. Männerchor mit Orch. Hug, Lpz Part. 12 M.

Schwers, Paul: op. 22 Zwei Balladen f. mittl. St. mit Pfte. Paragon-Verl., Berlin Nr 1 12 M.*, Nr 2 8 M.*

Sibelius, Jean: op. 90 Sechs Lieder f Gesang m. Pfte. Breitkopf & Härtel, Lpz je 2 M.

Suter, Hermann: op. 14 Drei Festlieder v. Gottfried Keller f. Männerchor. Hug, Lpz. Part. Nr 1 0,80 M.; Nr 2 u. 3 je 1 M.; St. je 0,20 M.

Windisch, Hans: op. 6 Drei Lieder f. Ges. m. Klav. je 6 M.*; op. 7 Drei Lieder f. dsgl. 18 M.*; op. 8 Drei Lieder f. dsgl. Nr 1 u. 2 je 6 M.*; Nr 3 8 M.* Paragon-Verl., Berlin

Windt, Herbert: op. 5 Drei Lieder nach Gedichten v. Hanz Schwarz f. mittl. St., Viol., Vc. u. Pfte. Paragon-Verl., Berlin 8 M.*

III. Bücher u. Zeitschriften-Aufsätze.

African primitive instrumental music. By Watson Lyle — in: Fanfare 4

Akustik, Musikalische. Von Ernst Schnorr v. Carolsfeld. Breitkopf & Härtel, Lpz 6 M.

Amerika. Haben die Amerikaner eine nationale Musikkultur. Von Heinr. Müller — in: Signale f. d. musik. Welt 39

Anders, Erich — s. Oper

Arend, Max — s. Gluck

Armenische Messe, Die. und ihre Musik. Von Egon Wellesz — in: Jahrbuch der Musikbibl. Peters 27

Atonalität — s. Tonalität

Aubry, G. Jean — s. Jean-Aubry

Bach-Renaissance. Von Erich Werner — in: Die Laute 1

Bardas, Willy — s. Üben

Barini, Giorgio — s. Interpretazione

Bax. The Piano Pieces of Arnold Bax. By Katharine E. Eggar — in: Music Student. Nov. 21

Beethoven. Zur Tonsymbolik in den Messen B.'s. Von Gerhard v. Keußler — in: Jahrbuch der Musikbibl. Peters 27

—, Vues sur. Par André Suarès — in: La revue musicale 1

Berlin — vgl. Bruckner

Berliner Schulmusikwoche, Die. Von Georg Schünemann — in: Ztschr. f. Musikwiss. 1

Bliss, Arthur — s. Purcell

Bologna, the musical city. By Guido M. Gatti — in: The Chesterian 19

Bonnet, G. E. — s. Philidor

Borodine et ses amis d'après sa correspondance par Louise Cruppi — in: La revue music. 11

Braunfels, Richard — s. Musik

—. Von Julius Kapp — in: Blätter der (Berliner) Staatsoper 4

Bruckner und sein Werk. Von Ernst Decsey — in: Die Musikwelt 1

—. Anton B.'s Bildungsgang. Von Franz Gräflinger — in: Ztschr. f. Mus. 20

—. Die Sehnsucht nach Br. Von K. Grunsky — in: Allgem. Mus.-Ztg 41

—. Wie wird Bruckner volkstümlich? Von Karl Grunsky — in: Die Musikwelt 1

—. Zu wenig Bruckner-Aufführungen? Von Paul Marsop — in: Allgem. Mus.-Ztg 41

—. Die neuaufgefundene Ouvertüre in Gmoll von B. Von Franz Moissl — in: Musikblätter des Anbruch 15/6

—, Der Romantiker. Von Robert Müller-Hartmann — in: Die Musikwelt 1

Bruckner. Skizzen zum vierten Satz von B.'s Neunter Symphonie. Von Alfred Orel — in: Der Merker 19

—. Von Fritz Prelinger — in: Ztschr. f. Mus. 20

— -Rundfrage — in: Allgem. Mus.-Ztg 41

—. Betrachtungen und Erinnerungen. Von Franz Schalk — in: Der Merker 19

—'s Formgebung. Von Hans F. Schaub — in: Musikpädag. Blätter 17/8

—. Notizen zum B.-Tag. Von Richard Specht — in: Musikblätter des Anbruch 15/6

— in Berlin. Von Richard Sternfeld — in: Allgem. Mus.-Ztg 41

—. Um Br. Von August Stradal — in: Allgem. Mus.-Ztg 41

—'s Ethos. Von Hans Teßmer — in: Die Musikwelt 1

—. Anton Br.'s Fmoll-Messe. Von Rich. Wetz — in: Allgem. Mus.-Ztg 41

Bumcke, Gustav — s. Harmonielehre

Buxheimer Orgelbuch. Von Hans Schnoor — in: Ztschr. f. Musikwiss. 1

Cahn-Speyer, Rudolf — s. Mozart

Caland — vgl. Deppe

Carrière, Paul — s. Entwicklung; Grundfragen; Tonal; Vorzeichenlose Notenschrift

Caruso, Enrico † — in: Die Stimme 1

Casella, Alfredo. By Guido M. Gatti — in: Musical Times, July 1921

Chevalley, Heinr. — s. Revalo

Chiffrage tonal. Par Henry Reymond — in: Feuillets de pédagogie musicale 19

Chorlose Oper, Die. Von Rudolf Hartmann — in: Rhein. Mus.- u. Theater-Ztg 41/2. Von Rob. Herrnried — in: dsgl.

Chorvereine, Zukunftsaufgaben der. Von Ernst Schlicht — in: Allgem. Mus.-Ztg 38

Cocteau, Jean — s. Fanfare

Cornelius. Über einige Chorlieder von Peter C. Von Hermann Keller — in: Neue Mus.-Ztg 1

Courville, Xavier de — s. Monteverdi

Cruppi, Louise — s. Borodine

Dahlke, E. — s. Schule

Dante im Madrigal. Von Alfr. Einstein — in: Arch. f. Mus.-Wiss. 4

Dasatiel, Jos. A. — s. Krisen

David, Hanns W. — s. Düsseldorf (Kammerorchester)

Decsey, Ernst — s. Bruckner

Deppe. Etwas über die Deppe-Caland-Methode. Von Henri Pusch — in: Deutsche Tonkünstler-Zeitung 368

Deroux, J. — s. Polytonale

Deutsch. Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbaßpassion. Von Hans Joachim Moser — in: Jahrbuch der Musikbibl. Peters 27
— Das deutsche Kinderlied in seinen wichtigsten Erscheinungen. Von Bernh. Schneider — in: Ztschr. f. Mus. 21
Deutsch, Otto Erich — s. Schubert
Diesterweg, Adolf — s. Nekrologe
Dobronic, Anton — s. Südslaven
Draeseke, Felix — s. Kontrapunkt
Dualismus. Zur Frage des harmonischen D. Von Karl Pottgiesser — in: Ztschr. f. Mus. 17
Düsseldorf. Das Kammerorchester des Schauspielhauses D. Von Hanns W. David — in: Musikblätter des Anbruch 17/8
Du Locle, Camille — vgl. Verdi
Durante, Francesco, Cembalista. Da G. C. Paribeni — in: Il Pianoforte 6
Ebel, Arnold — s. Jugendkonzerte
Eggar, Katharine E. — s. Bax
Einheitliche Konzertprogramm. Das. Von Ernst Wollong — in: Die Harmonie 9
Einstein, Alfred — s. Dante
Elend der schaffenden Künstler — s. Schaffende
English Keyboard Music. By J. A. Fuller Maitland — in: The Chesterian 17
Entwicklung. Von Paul Carrière — in: Allgem. Mus.-Ztg 44
Ernest, Gustav — s. Schlagworte
Evans, Edwin — s. Pianola-Music; Pose
Fanfare. A musical causerie issued on the first and the fifteenth of the month. (Hrsg. Leigh Henry.) Goodwin & Tabb, London jede Nr 6 sh.
Fiedel — s. Violine
Film — vgl. Oper
Flamenco Music. By Windham Tryon — in: Fanfare 1
Fleury, Louis — s. Habits; Paris
Form in music. By Egon Wellesz — in: Fanfare 5
Franz. Briefe von Robert Franz. Von W. Heim — in: Schweizer. Mus.-Ztg 21
Fuge. Lehrbuch der Fuge. Von Ernst Friedrich Richter. 8. u. 9. Aufl. (Alfred Richter.) Breitkopf & Härtel, Lpz 12 M.
— vgl. Kontrapunkt
Gatti, Guido M. — s. Bologna; Casella; Gui; Respighi; Tommasini; Turin
Gebundene Stil — s. Kontrapunkt
Geige — vgl. Violine
Geiger, Albert — s. Iberisch
Generalbaßpassion — s. Deutsch
Georgii, Walter — s. Straesser
Gesprochene Oper — s. Oper
Gess, Wolfg. Friedr. — s. Reger
Gluck. Die Ouvertüren zu Glucks Cythère assiegée. Von Max Arend — in: Ztschr. f. Mus.-Wiss. 2
— Stilkritische Bemerkungen zur Arienmelodik in Glucks Orfeo. Von Walter Vetter — in: Ztschr. f. Musikwiss. 1
Goddard, Scott — s. Ravel
Goehler, Georg — s. Klangbewußtsein; lebende Künstler
Gräflinger, Franz — s. Bruckner
Graener, Paul — s. Hausmusik
Gregorianisch. Einführung in die gregorianischen Melodien. III. Teil Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde. Von Peter Wagner. Breitkopf & Härtel, Lpz 70 M.
Grew, Sidney — s. Madrigal
Grünfeld, Heinrich: Selbsterlebtes — in: Sang- und Klang-Almanach f. 1922
Grundfragen. Von Paul Carrière — in: Deutsche Tonkünstler-Ztg 370
Grunsky, Karl — s. Bruckner
Gui, Vittorio. By Guido M. Gatti — in: Musical Times, Oct. 1921
— s. Lirismo
Haas, Joseph, ein Meister deutscher Kunst. Von Jos. M. H. Lossen — in: Neue Mus.-Ztg 1
Habits. The evolution of musical habits. By Louis Fleury — in: The Chesterian 19
Harmans, Willem — s. Holland
Harmonielehre. Von Gustav Bumcke Teil I. II. Saturn-Verl., Berlin geb. 30 M.
Harmonischer Dualismus — s. Dualismus
Hartmann, Rudolf — s. Chorlose Oper
Hausmusik. Von Paul Graener — in: Sang- und Klang-Almanach f. 1922
Hegar. Zu Friedrich H.'s achtzigstem Geburtstag. [Von Ernst Ißler] — in: Schweizer. Mus.-Ztg 21
Heim, W. — s. Franz, Rob.
Heinrich, Gertrud — s. Stimmbildungsfragen
Henry, Leigh — s. Fanfare; Intimate; Orientation; Tudor
Hermeneutik, Musikalische. Von Max Schipke — in: Ztschr. f. Mus. 23
Hernried, Rob. — s. Chorlose Oper; Nationale Musik
Heuß, Alfred — s. Schreker
Hoffmann, R. St. — s. Weigl
Holl, Karl — s. Stephan
Holland. Die Entwicklung der Musik in Holland. Von Willem Harmans — in: Die Musikwelt 3
Honegger, Arthur. By Darius Milhaud — in: The Chesterian 19
Iberisch. Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico. Von Albert Geiger — in: Zeitschr. f. Mus.-Wiss. 2

Jean-Aubry, G. — s. Lettres
Jesuiten — vgl. Köln
Improvisieren. Die Kunst des Improvisierens als Lehrgegenstand. Von Gerh. F. Wehle — in: Allgem. Mus.-Ztg 51
Instrumente — s. Musikinstrumentensammlung
Interpretazione. L'insegnamento della interpretazione. Da Giorgio Barini — in: Il Pianoforte 10
Intimate. Music and the modern intimate trend. By Leigh Henry — in: Fanfare 5
Jöde, Fritz — s. Musikinstrumente; Organik
Ißler, Ernst — s. Hegar
Jugendkonzerte. Von Arnold Ebel — in: Allgem. Mus.-Ztg 40
Kammerorchester, Das. Von Ferd. Scherber — in: Signale f. d. musikal. Welt 48
— s. Düsseldorf
Kapp, Julius — s. Braunfels
Keller, Hermann — s. Cornelius
Keußler, Gerhard v. — s. Beethoven
Kiel, Friedrich. Von H. Kiel — in: Die Musikwelt 3
Kinderlied — s. Deutsch
Kinsky, Georg — s. Musikinstrumentensammlungen
Klangbewußtsein. Zur Pflege des Kl. Von Georg Göhler — in: Die Harmonie 9
Klaren, Georg — s. Mahler; Oper
Klavierliteratur, Zeitgemäße, f. d. Unterricht. Von Hans Kleemann — in: Musikpädag. Blätter 19/20
Kleemann, Hans — s. Klavierliteratur
Klemperer, Otto, der Dirigent. Von Julius Wolfsohn — in: Musikblätter des Anbruch 15/6
Köln. Archiv-Studien über die musikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten im 17. Jahrhundert. Von Arnold Schmitz — in: Arch. f. Musikwissenschaft 4
Kontrapunkt. Beispiele, Aufgaben u. Anmerkungen zu Felix Draesekes Der gebundene Stil, Lehrbuch f. Kontrapunkt u. Fuge. Von Ludwig Wuthmann. Oertel, Hannover 5 M.
—. Lehrbuch des einfachen, doppelten u. imitierenden Kontrapunktes. Von Hugo Riemann. 4. bis 6. Aufl. Breitkopf & Härtel, Lpz 15 M.
Konzertbegleiter, Der moderne. Von Bruno Seidler-Winkler — in: Sang- u. Klang-Almanach 1922
Konzertprogramm — s. Einheitlich
Konzertsaal, Führer durch den. Von Hermann Kretzschmar I. Sinfonie u. Suite, 6. Aufl. II, 1 Kirchliche Werke 5. Aufl. Breitkopf & Härtel, Lpz geb. 50 M.
Korngold, Julius — s. Strauß
Kretzschmar, Hermann — s. Konzertsaal

Krisen, Die musikalischen, der Gegenwart. Von Jos. A. Dasatiel — in: Musikblätter des Anbruch 17/8
Laforgue. Jules Laforgue et la Musique. By G. Jean-Aubry — in: La revue de Genève. Oct.
Lebend. Zur Förderung lebender Künstler. Von Georg Göhler — in: Ztschr. f. Mus. 32
Lendvai, Erwin — s. Musikverständnis
Lettres dansantes. By G. Jean-Aubry — in: Fanfare 3
Liadow — the wizard of the russian fairy tale and folk song. By Alfred Swan — in: The Chesterian 18
Lirismo e musica. Da Vittorio Gui — in: Il Pianoforte 9
Lossen, Jos. M. H. — s. Haas; Musikkultur
Lualdi, Adriano — s. Milano
Ludwig, Hermann — s. Perotinus
Madrigal. The Position of M. By Sidney Grew — in: The Chesterian 17
— vgl. Dante
Mahler. Religiöses zu M.'s VIII. Symphonie. Von Georg Klaren — in: Musikbl. des Anbruch 17/8
—. Achte Symphonie. Einführung von Rudolf Mengelberg — in: Die Musikwelt 3
Maitland, J. A. Fuller — s. English
Marsop, Paul — s. Bruckner
Mayer-Mahr, Moritz: Aus der Reiseerinnerungsmappe eines Pianisten — in: Sang- und Klang-Almanach für 1922
Mayreder, Rosa — s. Wolf, Hugo
Mengelberg, Rudolf — s. Mahler
Meyer, Kathi — s. Offizium
Milano d'oggi e la musica. Da Adriano Lualdi — in: Il Pianoforte 10
Milhaud, Darius — s. Honegger
Moderne Musik — s. Schule
Modulation, Die. Ein Lehrbuch von Josef D. Wöß. Univers.-Edit., Wien 10 M.
Möller, Heinrich — s. Amerika
Moissl, Franz — s. Bruckner
Monteverdi. L'Ariane de M. Par Xavier de Courville — in: La revue musicale 1
Moser, Hans Joachim — s. Deutsch; Musikwissenschaft
Mozart, Der mißverstandene. Von Rudolf Cahn-Speyer — in: Allgem. Mus.-Ztg 51
— Zur Inszenierung der Zauberflöte. Von Oskar Fritz Schuh — in: Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde 9/10
Müller-Hartmann, Robert — s. Bruckner
Music — s. Form; Intimate; Open-air music
Musik. Gedanken über M. von Rich. Braunfels — in: Blätter der (Berliner) Staatsoper 4

Musik, moderne — s. Schule
—, Nationale — s. Nationale
— und Theosophie. Von Emil Petschnigg — in: Ztschr. f. Mus. 23
Musikalische Krisen — s. Krisen
Musikgeschichte in Beispielen. Von Hugo Riemann. 2 Aufl. Breitkopf & Härtel, Lpz geb. 40 M.
Musikindustrie. Von Fritz Jöde — in: Die Laute 1
Musikinstrumentensammlungen in Vergangenheit und Gegenwart. Von Georg Kinsky — in Jahrbuch der Musikbibl. Peters 27
Musikkritiker. Aus der Werkstatt des Musikkritikers. Von Siegmund Pisling — in: Sang- und Klang-Almanach f. 1922
Musikkultur. Auf dem Wege zu einer neuen Musikkultur. Von Jos. M. L. Lossen — in: Die Musikwelt 3
Musikverständnis. Von Erwin Lendvai — in: Sang- und Klang-Almanach f. 1922
Musikwissenschaft, Die Ziele der. Von Hans Joachim Moser — in: Allgem. Mus.-Ztg 38
Musizieren — s. Sinn des Musizierens
Nationale Musik. Von Rob. Hernried — in: Ztschr. f. Mus. 17
Nekrologe, Voreilige. Von Adolf Diesterweg — in: Allgem. Mus.-Ztg 40
Nettl, Paul — s. Rudolph, Erzherzog v. Österreich
Neue Musikkultur — s. Musikkultur
Noack, Elisabet — s. Strattner
Notenschrift — s. Vorzeichenlose
Nürnberg. Eine ganz besondere musikalische Akademie im alten N. Von Berta Witt — in: Ztschr. f. Mus. 17
Oboukhoff, Nicolas. Par Boris de Schloezer — in: La revue musicale 1
Offizium, Das, und seine Beziehung zum Oratorium. Von Kathi Meyer — in: Arch. f. Mus.-Wiss. 4
Open-air Music. By T. Warner Wharton — in: Fanfare 2
Oper — vgl. Chorlose Oper
— und Film. Von Georg Klaren — in: Der Merker 23
—. Das Problem der gesprochenen Oper. Von Erich Anders — in: Allgem. Mus.-Ztg 31 2
Opernausstattung. Von Emil Orlik — in: Sang- und Klang-Almanach f. 1922
Oratorium — vgl. Offizium
Orel, Alfred — s. Bruckner
Organik. Bausteine zu einer musikalischen Organik. Von Fritz Jöde — in: Die Laute 1
Orgelliteratur — s. Spanien
Orientation. By Leigh Henry — in: Fanfare 4
Orlik, Emil — s. Opernausstattung
Otano, N. — s. Spanien
Paribeni, G. C. — s. Durante
Paris. Chamber Music in P. a quarter of a century ago. By Louis Fleury — in: The Chesterian 19
Passion — s. Deutsch
Pedrell, Felipe — s. Spanien
Perotinus Magnus. Von Friedrich Ludwig — in: Arch. f. Mus.-Wiss. 4
Petschnigg, Emil — s. Musik; Tonmalerei
Pianola Music. By Edwin Evans — in: Musical Times. Nov. 1921
Philidor, André. Par G. E. Bonnet — in: La revue musicale 11
Pisling, Siegmund — s. Musikkritiker
Polytonale. La musique polytonale par J. Deroux — in: La revue music. 11
Pose. By Edwin Evans — in: Musical News and Herald 1921 Nov. 19
Pottgiesser, Karl — s. Dualismus
Prelinger, Fritz — s. Bruckner
Pringsheim, Klaus — s. Sinn des Musizierens
Prodhomme, J. G. — s. Verdi
Purcell. By Arthur Bliss — in: The Chesterian 17
Pusch, Henri — s. Deppe
Ravel. Some Notes of Piano Works of Maurice Ravel. By Scott Goddard — in: The Sackbutt. Okt. 1921
Refardt, E. — s. Schweiz
Reger. Max R.'s Werke für Violine u. Klavier. Von Wolfg. Friedr. Geß — in: Neue Mus.-Ztg 5
—. Analytische Studie über Max R.'s Romantische Suite. Von Egon Wellesz — in: Ztschr. f. Mus.-Wiss. 2
Respighi, Ottorino. Von Guido M. Gatti — in: Musikblätter des Anbruch 15/6
Revalo. Ein Orchesterkonzert auf Revalo-Instrumenten. Von Heinr. Chevalley — in: Die Musikwelt 3
Reymond, Henry — s. Chiffrage
Richter, Ernst Friedrich — s. Fuge
Riemann, Hugo — s. Kontrapunkt; Musikgeschichte
Riemann, Ludwig — s. Tonalität
Riesenfeld, Paul — s. Violine
Roth, Hermann — s. Schmid, Heinr. Kasp.
Rouart, Eugen — s. Séverac
Rudolph. Erzherzog v. Österreich. Erinnerungen an Erzh. R., den Freund und Schüler Beethovens. Von Paul Nettl — in: Ztschr. f. Mus.-Wiss. 2
Satie, Eric. By Jean Cocteau — in: Fanfare 2
Schaffende. Das Elend des schaffenden Musikers. Von Siegfried Scheffler — in: Rhein. Musik- und Theater-Ztg 43/4
Schalk, Franz — s. Bruckner
Schaub, Hans F. — s. Bruckner
Scheffler, Siegfried — s. Schaffende

Scherber, Ferd. — s. Kammerorchester
Schipke, Max — s. Hermeneutik
Schlagworte und Schlaglichter. Von Gustav Ernest — in: Allgem. Mus.-Ztg 42
Schlicht, Ernst — s. Chorvereine
Schloezer, Boris v. — s. Oboukhoff
Schmid, Heinr. Kaspar. Von Hermann Roth — in: Die Musikwelt 3
Schmitz, Arnold — s. Köln
Schneider, Bernhard — s. Deutsch (Kinderlied)
Schnoor, Hans — s. Buxheim
Schnorr v. Carolsfeld, Ernst — s. Akustik
Schreker. Über Franz S.'s Oper „Der Schatzgräber", seine Geschäftspraxis, die Schreker-Presse und Anderes. Von Alfred Heuß —. in: Ztschr. f. Musik 22
Schuberts Krankheit. Neue Mitteilungen. Von Otto Erich Deutsch — in: Ztschr. f. Mus.-Wiss. 4
Schünemann, Georg — s. Berlin
Schuh, Oskar Fritz — s. Mozart
Schule, Die höhere, und die moderne Musik. Von E. Dahlke — in: Allgem. Mus.-Ztg 38
Schweiz. Von der Schweizerischen Musikbibliothek. Von E. Refardt — in: Schweizer. Mus.-Ztg 21
Seidler-Winkler, Bruno — s. Konzertbegleiter
Séverac, Deodat de. Quelques souvenirs sur D. de S. Par Eugen Rouart — in: La revue music. II
Sinn des Musizierens, Gedanken über den. Von Klaus Pringsheim — in: Musikblätter des Anbruch 17/8
Spanien. Les artisans du folklore musical Espagnol par Felipe Pedrell — in: La revue music. II
—. The Organ Literature of Spain. By N. Otano — in: The Chesterian 18
Specht, Richard — s. Bruckner; Uraufführungskoller
Stephan, Rudi. Von Karl Holl — in: Die Musikwelt 2
Sternfeld, Rich. — s. Bruckner
Stil, Der gebundene — s. Kontrapunkt
Stimmbildungsfragen. Von Gertrud Heinrich — in: Die Stimme 1
Stradal, Aug. — s. Bruckner
Straesser, Ewald. Von Walter Georgii — in: Neue Mus.-Ztg 23
Strattner, Geo. Christoph (c. 1645—1704). Ein Beitrag zur Entwicklung der süddeutschen Barockmusik. Von Elisabet Noack — in: Arch. f. Musikwiss. 4
Strauß, Johann, u. der Walzer. Von Julius Korngold — in: Sang- u. Klang-Almanach f. 1922
Suares, André — s. Beethoven
Südamerika — s. Weingartner
Südslaven, Die Musik der. Von Anton Dobronic — in: Musikblätter des Anbruch 15/6
Swan, Alfred — s. Liadow
System — vgl. Tonal
Takt, Der große. Von Eugen Tetzel — in: Ztschr. f. Musikwiss. 11/2
Teßmer, Hans — s. Bruckner
Tetzel, Eugen — s. Takt
Theosophie — vgl. Musik
Tierstimmen. Charakterist. Motive bei Tierstimmen. Von Karl Wallbrecht — in: Ztschr. f. Mus. 22
Tommasini, Vincenzo. By Guido M. Gatti — in: Musical Times. Nov. 1921
Tonal. Zum Kampf um das tonale System. Von Paul Carrière — in: Neue Mus.-Ztg 23
— vgl. Chiffrage
Tonalität und Atonalität. Von Ludwig Riemann — in: Neue Mus.-Ztg 1
Tonmalerei, Über. Von Emil Petschnigg — in: Neue Mus.-Ztg 5
Tryon, Wyndham — s. Flamenco
Tudor. Notes on some modern aspects of Tudor music. By Leigh Henry — in: The Chesterian 17
Turin, The musical city. By Guido M. Gatti — in: The Chesterian 18
Üben. Die Technik des Übens. Pianistisches von Willy Bardas — in: Allgem. Mus.-Ztg 50
Uraufführungskoller. Von Rich. Specht — in: Musikblätter des Anbruch 17/8
Verdi. Intorno ad „Aida". Alcune lettere inedite à Camille Du Locle (Hrsg. J. G. Prodhomme) — in: Il Pianoforte 10
Vetter, Walther — s. Gluck
Violine, Fiedel und Geige. Von Paul Riesenfeld — in: Signale f. d. musik. Welt 38
Volkslied. Zur Pflege des Volksliedes. Von Fritz Voß — in: Die Harmonie 9
Vorzeichenlose Notenschrift. Von Paul Carrière — in: Die Musikwelt 3
Voß, Fritz — s. Volkslied
Wagner, Peter — s. Gregorianisch
Wallbrecht, Karl — s. Tierstimmen
Weber. Zum Charakterproblem des Freischütz. Von Werner Wolff — in: Die Musikwelt 2
Wehle, Gerh. F. — s. Improvisieren
Weigl, Karl. Von R. St. Hoffmann — in: Musikblätter des Anbruch 15/6
Weingartner, Felix: Eine Künstlerfahrt nach Südamerika. Tagebuch. Heller & Co., Wien 12 M.
Wellesz, Egon — s. Armenisch; Form; Reger
Werner, Erich — s. Bach
Werner, Heinr. — s. Wolf, Hugo
Wetz, Richard — s. Bruckner
Wharton, T. Warner — s. Open-air music
Witt, Bertha — s. Nürnberg
Wöss, Josef D. — s. Modulation
Wolf, Hugo: Briefe an Rosa Mayreder, hrsg. von Heinr. Werner. Rikola-Verl., Lpz geb. 24 M.
Wolff, Werner — s. Weber
Wolfsohn, Julius — s. Klemperer
Wollong, Ernst — s. Einheitl. Konzertprogramme
Wuthmann, Ludwig — s. Kontrapunkt

NEUE TONKUNST

PAUL HASENCLEVER

Rhapsodie

für eine Singstimme und Pianoforte.

Das vorliegende Bändchen Hasenclevers, des mutigen Herausgebers d. Sonderhefte „Junge Tonkunst" (Menschen) zeigt eine durchaus neuartige, den Buchcharakter wahrende Ausstattung, die der Deutlichkeit des Notenbildes keinerlei Abbruch tut. Es sei allen Freunden neuer Musik warm empfohlen. (Dresdner Woche, 1922)

24 Seiten in Großquart. — Broschiert 30 Mark

Zu beziehen durch jede Musikalienbuchhandlung und RUDOLF KAEMMERER VERLAG, DRESDEN-A 24

Von Eduard Erdmann u. Walter Rehberg mit größt. Erfolg gespielt

Arthur Willner

„VON TAG UND NACHT"

Klavierwerk in 24 Fugen, op. 24

Zweite sorgfältig durchgesehene Auflage.

Band I u. II je no. M. 4.— u. der jeweilige Teuerungszuschlag

Allgemeine Musikerzeitung: „Willner strebt nach hohen Zielen. Mit vorzüglichem technischen Werkzeug gerüstet, sucht er eigene Wege des musikalischen Ausdrucks. Man fühlt seinen künstlerischen Ernst, spürt den Persönlichkeitswert seiner stets vornehmen, aparten Musik."

Berliner Börsencourier: „Die Fugen sind kleine poetische Stimmungsbilder, die in moderner Weise der freien Fantasie, nicht Formalem den Vortritt lassen. Sie sind alle von einem eigenen Suchen befruchtet. Willner ist also wahrer Komponist, nicht Kunsthandwerker."

Bitte das Werk zur Ansicht zu verlangen

F. E. C. LEUCKART, LEIPZIG

Komplette Orchester-Partituren

Bellini, V.	Norma	M. 400,—
Boito, A.	Mefistofeles	„ 480,—
Donizetti, G.	Liebestrank (L'Elisir d'amore)	„ 400,—
Ponchielli, A.	Gioconda	„ 400,—
Puccini, G.	Die Bohème	„ 480,—
—	Madame Butterfly	„ 480,—
—	Manon Lescaut	„ 480,—
Verdi, G.	Aida	„ 400,—
—	Ein Maskenball (Un Ballo i. masch.)	„ 400,—
—	Falstaff	„ 480,—
—	Othello	„ 480,—
—	Requiem (Messe)	„ 400,—
—	Rigoletto	„ 400,—
—	Traviata (Violetta)	„ 400,—
—	Der Troubadour	„ 400,—
Zandonai, R.	Conchita	„ 480,—

Preise einschl. Teuerungszuschlag und Valutaberechnung

G. Ricordi & Co., Leipzig

Buch- und Kunstheim K. & E. Twardy

Berlin W 9, Potsdamer Straße 12

Zoppot, Seestraße 39-41

BUDDHISMUS, GNOSIS

OSTASIATISCHE UND NEUE KUNST

von Boddien, Gösch, Gölz, Herzog, Jäckel

Meidner, Melzer, Mutzenbecher, Oehme, Ring, Waske

Otto Halbreiter, Musikverlag, München

Reger's Persönlichkeit

Richard Würz — Der Lebensgang; Josef Haas — Reger als Lehrer; Hermann Unger — Reger als Mensch

Die Studiensammlung „Max Reger" entfernt sich, wie schon aus den Untertiteln ersichtlich, von der allgemeinen Betrachtungsweise, sie will Bekenntnissen, Auseinandersetzungen der Schule mit ihrem Meister Raum geben.

Preis 12 Mark.

Gottfried Galston

Studienbuch II: Beethoven.

Fixierungen virtuoser Eindrücke und Gestaltungen gehören zu den musikliterarischen Seltenheiten: das Galston'sche Buch ist in seiner Art an Weitblick und letzter Erfassung pianistischer Vorwürfe eine Kostbarkeit.

Preis 15 Mark.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag.



GRAMMOPHONE

Spezialität:

Salon-
Schrank-Apparate

MUSIK-HAUS PAUL SCHOLZ

BERLIN O 34 Frankfurter Allee 337

Pianos

nur erstklassige

Harmoniums

Verantwortlich für den Inseratenteil: H. Tedden, Berlin-Niederschönhausen. Fernruf: Pankow 3919.
Druck von Neuendorff & Moll, Berlin-Weißensee. Tel. Ws. 126.

Künstler-Adressentafel

Else Landshoff Dramat. Sopran, Konzert u. Unterricht, Operngastspiele.
Berlin W 35, Lützowstraße 60 a. Telefon: Kurfürst 5230.

Felix Dyck Konzertpianist, Interpret mod. Klavier- u. Kammermusik, Unterricht, Konzertbegleitung. Charlottenburg. Dahlmannstr. 9 Telefon: Steinplatz 1230

SELA TRAU Cellistin
Berlin W 30
Heilbronner Straße 8
Telef. Nollendorf 4166

MARIA Pos-Carloforti Lieder, Sopran
Oratorien
Hamburg
Zimmerstraße 18
Fernsprecher:
Elbe 4252.

Käte Neugebauer-Ravoth
Hamburg-Altona Sopran Bahnhofstraße 36.

Albert Wermuth Erteilt Gesang-Unterricht. Von ersten Berliner Bühnenkünstlern (Staatsoper) und ärztlichen Autoritäten empfohlen.
Berlin W 30, Martin Lutherstraße 78-79. Telefon: Lützow (4383)

Armin Liebermann Cello
Berlin S 59, Fichtestr. 19
Telefon: Moritzplatz 6650

Heinz Tiessen Friedenau, Wilhelmshöherstraße 17. Tel.: Pfalzb. 7781.

Friedr. Karl Duske
Kapellmeister
Anschrift: Leipzig, Neues Theater.

Ida Harth zur Nieden
Mezzo-Alt, Oratorien, Lieder. Charlbg., Kaiserdamm 83.
Fernsprecher: Wilh. (571).

LAMBINON *WEGER*
Lambinon-Streichquartett
Berlin, Lützowstr. 17. Tel. Lützow 1117
WEIDEN *ZEELANDER*

Frau Kammersängerin **CAHIER**
WIESBADEN
HOTEL BENDER
1922/1923 AMERIKA

Wilhelm Guttmann Konzert und Oratorien (Bariton)
Berlin W 15, Fasanenstraße 29. Fernsprecher: Steinplatz 1972

MARIA SCHULTZ-BIRCH Lehrerin der staatlichen Musikschule Weimar

Fritz Steinmann
Pankow, Sternstraße 1
Harmonielehre, Komposition, Instrumentation

Tilla Schmidt-Ziegler
(Mezzo-Alt).
Hauskonzerte — Kirche — Konzertsaal
Leipzig, Sternwartenstraße 79. Tel. 977

PEPI TRAU Violin-Virtuosin
Berlin-Friedenau
Menzel-Straße 18
Telefon: Steglitz 813

Dalcroze Seminar Berlin-Wilmersdorf
Kaiserallee 174
Tel.: Pfalzburg 5663
Leitung: NINA GORTER :: Dipl. Lehrkräfte.

Arthur Sauer Komponist
Harmonielehre
Berlin-Pankow.
Breitestr. 15.

Alice Schäffer-Kuznitzky Mezzo-Sopran, Oratorien, Moderne Liedkunst
Gesang, Unterricht
Charlottenburg 9, Fredericiastraße 29
Telefon: Wilhelm 1745

Therese Petzko-Schubert Violin-Virtuosin
Engagements] durch Konzertdirektion Robert Sachs oder an die eigene Adresse Berlin-Wilmersdorf, Homburger Str. 4
Telefon: Uhland 6741.

Stern'sches Konservatorium
Gustav Hollaender
BERLIN SW 11, BERNBURGER STRASSE 22a-23
Zweiganstalt: CHARLOTTENBURG, KANTSTR. 8
Gegründet 1850
Direktor: Professor Alexander von Fielitz
VOLLSTÄNDIGE AUSBILDUNG IN ALLEN FÄCHERN DER MUSIK
Zugleich Opernschule sowie Seminar zur Ausbildung für Musik- und Schulges.-Lehrerinnen und Lehrer. Kapellmeister-, Chor-, Orchesterschule. Kammermusik. Prüfung und Aufnahme täglich 11—1 Uhr. Prospekte u. Berichte durch das Sekretariat. Eintritt jederzeit. Besuch der Anstalt im Schuljahr 1920-21: 2233 Schüler.

MARKUS HORNSTEIN
Violinvirtuose, Hamburg, Schwalbenstraße 42

PAUL HINDEMITH
Komposition, Violine, Viola
Frankfurt am Main, Leerbachstraße 9

Francis, Curt Komposition
Korrepetition
Charlottenburg, Königsweg 56. Tel.: Wilhelm 7181

Erwin Lendvai Kompositionstechnik
Jena
Fürstengraben 14
und Charlottenburg, Kaiserdamm 17.

Brüder Post
Streich-Quartett
Frankfurt a. M.,
Gärtnerweg 56

Konzertierende Künstler benutzt die Adressentafel für Unterrichts- u. Engagements-Angebote!

BERNH. KLEIN.



MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Erscheint in Lieferungen von je drei Heften, die als Quartal gerechnet werden. Verlag: Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Niederschönhausen, Lindenstr. 35b. Fernruf: Pankow 3319. — Chefredakteur: Fritz Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstr. 35b. Fernruf: Pankow 3319. Auslandsredaktion: F. Sanders, Amsterdam, 3 Jacob Obrechtstraat. Einzelheft Mk. 20,—. Abonnement auf 3 Heft-Lieferungen Mk. 50.-- exkl. Zustellung. Ausland-Bezugspreise auf Anforderung. Postscheckkonto: 102166 Berlin. Anzeigen-Annahme durch H. F. C. Bergmanns Verlagsgesellschaft Berlin-Weissensee und den Verlag.

Nr. 5 | BERLIN, im Juni 1922 | III. Jahrgang

INHALT

Prof. Dr. MAX LIEBERMANN: Unvollendetes Bildnis Arthur Nikischs

HAUPTTEIL

Prof. PAUL COLLAER (BRÜSSEL): Die Entwicklung der Musik in Frankreich seit dem Kriege
Dr. CARL ROESLER: Heinz Tiessens „Naturtrilogie"
JOSEF MATTHIAS HAUER (WIEN): Sphärenmusik
ROBERT PRECHTL: Musik und Drama

MUSIKPHYSIOLOGIE

Dr. Jaap KOOL: Neue Instrumente (Gongspiele. Anklongs)

NOTEN- UND BÜCHERBESPRECHUNGEN

Dr. HUGO LEICHTENTRITT: Neue französische Kammermusik
WILLI MÖLLENDORF / Dr. HANS MERSMANN / AUGUST HALM
CONSTANTIN BRUNCK / Dr. JAMES SIMON / Dr. LUDWIG MISCH
Dr. ROBERT SONDHEIMER

INTERNATIONALE MUSIKNACHRICHTEN

BIBLIOGRAPHIE

Prof. Dr. WILHELM ALTMANN: Bedeutende Neuerscheinungen und Manuskripte

NOTENBEILAGE

LUDWIG WEBER: Glosse zum II. Streichquartett für Klarinette allein

Die Entwicklung der Musik in Frankreich seit dem Kriege

Von PAUL COLLAER (Brüssel) (Nachdruck nicht erlaubt)

Wir wissen längst: im Weltall bleibt nichts unverändert. Alles, was existiert vom Atom des einfachsten Körpers bis zu den kompliziertesten sozialen Erscheinungen, ist ständig in Bewegung. Auch die Kunst, die — ebenso wie die exakten Wissenschaften oder die Philosophie — Offenbarung des sozialen Lebens ist, folgt demselben Prinzip; sie verändert sich mit jedem Augenblick; ihre Entwicklung hört nie auf. Daraus folgt, daß der Gesichtspunkt nie der gleiche bleiben kann, wobei Sprache, Syntax und Technik der Künste ständig wechseln.

Jede Epoche in der Geschichte hat die ihr eigene Ästhetik. Alles Ästhetische ist relativ. Es lebt nur so lange, als es mit den unumgänglichen Notwendigkeiten eines Zeitabschnittes innerlich verwurzelt ist.

Es ist Tatsache, daß der letzte Krieg die sozialen Verhältnisse gewaltig verändert hat. Daher ist es nicht erstaunlich, daß man im Reiche der Künste eine sehr scharfe und schnelle Schwenkung konstatiert, welche mit einer gleichfalls schnellen Veränderung der Sitten und der Denkungsart übereinstimmt.

Nach welcher Richtung hin sich diese Schwenkung gegenwärtig in Frankreich bemerkbar macht, will ich versuchen, den Lesern des „Melos" klarzulegen.

I.

Die französische Musik im Jahre 1914.

Im Jahre 1914 konnten die bedeutenden Komponisten, ihrer Tendenz nach sehr verschieden, in drei Gruppen eingeteilt werden.

Der Führer der einen, Vincent d'Indy, folgt der Entwicklung, die Beethoven mit César Franck verbindet und an Schumann, Liszt und Wagner vorbeiführt. Im Gebiet der absoluten Musik versuchen die Künstler dieser Gruppe die Beethovensche Sonatenform immer großartiger auszubauen. Sie verwenden ausschließlich die Sonatenform, die Liedform und das Rondo. Ihre Neuerungen bestehen darin, das Thema verschiedenartig zu entwickeln, wobei die Variationen von Beethoven und die Choräle von Bach und César Franck ihnen als Vorbilder dienen. Die Themen, die sie in immer komplizierteren Formen bearbeiten, haben einen rein romantischen Charakter. Wirklich kühn sind diese Musiker bloß in der Harmonik. Ihr Kontrapunkt bleibt klassisch, um nicht akademisch zu sagen. D'Indy, Magnard, Chausson haben in dieser Art berühmte Werke geschaffen. Guy Ropartz und Pierre de Bréville interessieren zwar, stehen aber nicht auf derselben Höhe. In dramatischer Hinsicht hat sich die Schule Francks stets an Wagner gehalten und nie von dem Einfluß Bayreuths freimachen können. Meiner Ansicht nach hat Magnard in dieser Richtung die bedeutendsten und persönlichsten Werke geschaffen: „Guercoeur" und „Bérénice".

Die zweite Gruppe der Komponisten, die vor dem Kriege bestand, war die der Impressionisten, d. h. in Wirklichkeit war Debussy der einzige Impressionist. Die anderen aufzuzählen, die ihn kopierten, lohnt sich nicht. Die impressionistische Kunst Debussys steht zu der neuklassischen Kunst der Franckisten in direktem Gegensatz. Debussy und Erik Satie waren die ersten, die begriffen, daß die

klassische Form der Sonate ausgedient hat und daher steril geworden ist. Debussy versuchte die erschöpfte Form durch eine neue auszugleichen. In der ersten Hälfte seines Schaffens erfand er eine eigene harmonische Sprache. So führte er die veränderte moderne Harmonik logisch weiter zum Ziele. Denn seit Wagner entfernt sich die Auflösung der Akkorde immer mehr von der ursprünglichen Tonart. Schon 1888 hat Erik Satie Sarabanden geschrieben, deren dissonierende Akkorde nicht aufgelöst sind. Ein wenig später finden wir dieselbe Kühnheit bei Debussy. Hier liegt der Schlüssel für die moderne Evolution der Musik.

Die neue Harmonik, die Debussy entdeckt hatte, stimmte mit seinem Temperament wundervoll überein. Die unaufgelösten Akkorde wurden so nebeneinander gestellt, daß sie sich gegenseitig zur Geltung bringen mußten und dadurch schillernde Harmonien hervorbrachten. Er ging sogar noch weiter: er benutzte diese Akkord-Anhäufungen, wie es früher bei einer einzigen Note üblich war, um Melodien daraus zu bilden. So entstand eine Musik, deren Melodie nie klar ausgedrückt, sondern stets von einer leuchtenden Wolke umgeben ist. Die Technik entsprach der Farbenverteilung bei den Malern Monet und Seirat, dem Symbolismus Mallarmés und Maeterlincks.

Wie Satie es vorausgesehen hatte, wurde durch all das Schillernde, das gewollt Verschleierte das Problem der Form nicht gelöst. Daß die Werke Debussys aus der ersten Periode seines Schaffens trotz der eigenartigen Technik ein gewisses Gleichgewicht offenbaren, ist einzig und allein aus seiner außerordentlichen Schöpferkraft zu erklären. Aber die Kunst Debussys blieb isoliert. Der zweite Teil seines Lebens war daher dem Suchen nach einer reinen präzisen Form gewidmet.

Auch die Bühnenkunst Debussys nahm symbolistischen Charakter an, er schuf das herrliche Werk „Pelléas und Mélisande". Hierin verwirklicht er eine Art von gesungenem Rezitativ, wobei die Stimme vollkommen der Prosodie des gesprochenen Wortes folgt.

Der dritten Gruppe der Komponisten: Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Albert Roussel, Paul Dukas fehlt die wesensverwandte Zusammengehörigkeit, sie stehen den beiden oben erwähnten Gruppen gleich fern und haben doch mit beiden so auseinander strebenden Richtungen manches gemeinsam. Ravel und Dukas benutzen — jeder seiner Veranlagung entsprechend — die harmonische Technik Debussys und drücken ihre Gedanken in bereits bekannten Formen aus: Dukas in der zyklischen Form von Franck, während Ravel sogar zu Saint-Saëns zurückkehrt. Fauré, der gleichfalls von Saint-Saëns herkommt, läßt sich von Debussys harmonischer Sprache nicht beeinflussen. Seine neuen eindrucksvollen Akkorde sind keine Aggregrate, welche von einander abhängig sind; sie ergeben sich aus der selbständigen Stimmführung. Seine Sprache ist wesentlich kontrapunktisch. Fauré ist der erste, der den Kontrapunkt von akademischen Regeln befreit, und dadurch ist er mit Satie und Debussy Wegbereiter der neuesten Schule. Roussel endlich wurzelt als markante und fesselnde Persönlichkeit gleichzeitig in Franck, Debussy und Fauré.
So lagen die französischen Musikverhältnisse vor dem Kriege: eine stark betonte Emanzipation von der früheren Harmonielehre, beginnende Befreiung vom Kontrapunkt, Komplizierung der — einzig benutzten — Sonatenform.

II.

Die französische Musik nach dem Jahre 1914:

Der Krieg selbst hat keine neuen grundlegenden Ideen für die Kunst gebracht. Welche Ereignisse auch eintreten mögen, nichts kann die Prädestination der Kunstentwicklung beeinflussen. Sie verfügt sozusagen über ein Beharrungsvermögen, welches sie befähigt, alle Hindernisse zu überwinden. Gewaltige plötzliche Ereignisse, welche die Masse aufwühlen, können den Verlauf der Evolution nur beschleunigen oder verlangsamen. Durch die konvulsive Einwirkung des Krieges entstand eine Kunst, die von der früheren stark abweicht. Trotzdem fehlen keineswegs Berührungspunkte. Ich habe oben schon angedeutet — und wir werden es später noch bestätigt finden —, daß Debussy, Satie, Fauré und Stravinsky vor dem Kriege schon auf verschiedene Weise die Richtungslinie vorgezeichnet haben, in der sich die Musik gegenwärtig bewegt.

Alle bedeutenden Werke, die in Frankreich nach dem Kriege entstanden, sind durch folgende Züge gekennzeichnet: Vereinfachung der Form, Suchen nach der präzisen melodischen Linie, Aufgeben der früheren harmonischen Sprache zu Gunsten des Kontrapunkts, Vorherrschen des kleinen Orchesters, und auf der Bühne eine Vorliebe für das Ballett.

Hervorzuheben ist vor allen Dingen, welch großen Anteil Stravinsky an der modernen französischen Bewegung nahm. Seit den Werken des gewaltigen russischen Meisters („Le Sacre du Printemps" und „Le Rossignol") hat die Harmonik sich von akademischen Vorurteilen ganz und gar freigemacht. Unser Ohr hat sich an alle innerhalb der Skala möglichen Tonkombinationen gewöhnt. Streitfragen über Harmonik scheint es seitdem nicht mehr zu geben. In Wirklichkeit hat sich jedoch der Schwerpunkt verschoben. Es kommt nicht mehr darauf an, daß man weiß, welche Noten zur Akkordbildung erlaubt sind, sondern zu wissen, wie die reichsten Klangwirkungen erzielt werden.

a) Vereinfachung der Form. Die Sonatenform gelangte nach einigen Schwankungen bei Beethoven zur höchsten Vollendung. Seine Nachfolger haben sie überladen, denn den Romantikern, die der kleinsten Seelenregung ihrer Individualität nachgaben, entging der konstruktive Sinn dieser Form. Zum Beispiel: Die Sonaten von Schumann. Brahms und Franck ist es für kurze Zeit gelungen, das innere Gleichgewicht wieder herzustellen, aber ihre Jünger komplizierten die Technik des Aufbaues in einer Weise, die der Anordnung des Ganzen nur schadete. Ihre (recht kunstvolle) Entwicklung des Themas besteht aus aufgeklebten Ornamenten, während das Ornament doch nur dazu dienen soll, die organische Bedeutung des Werkes hervorzuheben. Alle diese Entartungen sind eine Folge der unheilvollen „l'art pour l'art"-Theorie.

Die gegenwärtige Reaktion versucht den Ausgleich wiederherzustellen. Ein Anzeichen dafür sind die drei Sonaten, die Debussy kurz vor seinem Tode (1917) erscheinen ließ, die neuen Sonaten von Fauré (für Violine und Cello), das vierte und fünfte Streichquartett, sowie die zweite Violin-Sonate von Darius Milhaud, die Sonaten von Arthur Honegger und eine kleine vierhändige Klaviersonate von Francis Poulenc sowie eine andere von ihm für zwei Klarinetten.

Die zyklische Form Francks, die d'Indy durch Komplizierung entstellt hat, findet ihre wahre und schlichte Bestimmung wieder. Fauré vereinheitlicht die Sonate auf

eine andere Art. Er beschränkt nicht die Entwicklung des Themas, sondern kraft einer bemerkenswert kühnen Anwendung der Enharmonik läßt er in seinen Modulationen und Durchführungen alles überflüssige Beiwerk fallen.

Auch das Trio von Ravel beschreitet den Weg zur Vereinfachung. Aber es ist nicht von so wesentlicher Bedeutung wie die letzten Schöpfungen Debussys und Faurés.

Das formelle Problem beschränkt sich nicht allein darauf, der Sonatenform ihren konstruktiven Charakter wiederzugeben. Der Wille zur Konzentration erhöht die dynamische Kraft des Werkes und läßt es nicht an einer Stelle auflodern und verpuffen. Die Form ist umgegossen, neuerstanden; sie entspricht dem feinsten klassischen Geist des 17. Jahrhunderts in Frankreich.

Arthur Honegger hat in seiner Bratschen-Sonate das rechte Verhältnis zwischen Form und Inhalt gefunden mittels einer sehr einfachen Anordnung: Zwei lebhafte, kraftvolle Themen, von denen das zweite die Entwicklung des ersten ist, wechseln mit drei langsamen Themen, die einen statischen Charakter tragen und Einführung, Übergang und Schluß bilden. Dieses Werk, sehr edel und zugleich intensiv gestaltet, ist von besonders einnehmender Wirkung.

Francis Poulenc greift häufig zur alten dreigeteilten Sonatenform zurück. So hat er auch eine Klavier-Suite geschrieben, die sich durch Gradlinigkeit und auffallende Präzision auszeichnet: man wird an Scarlattis Straffheit erinnert.

b) Die melodische Linie. Debussy tauchte die Musik — dem musikalischen Empfinden seiner ersten Schaffensperiode entsprechend — in wallende Nebel. Von dieser Technik sagte er sich späterhin los. In seinen Préludes für Klavier, in seinen Sonaten, im „Martyre de Saint Sebastian" kommt er auf eine einzige melodische Linie zurück, die nicht kontrapunktisch behandelt wird. Dieser Umschwung erfolgt bei ihm gleichzeitig mit der Rückkehr zur Form. Die Rückkehr zur klar gezeichneten Melodie beschäftigt die neue französische Musik. Fauré hat sie stets in seinen Werken aufrecht gehalten, und Ravel ist nach einer langen Periode der Verschwommenheit in seinem Trio darauf zurückgekommen.

c) Der Kontrapunkt. Die bedeutenden jungen Komponisten, wie Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric und ihr geistiger Vater Satie sind in dieser Richtung noch weiter gegangen als Debussy. Sie verbannen sozusagen ganz und gar die Harmonik und stellen eine fast absolute Herrschaft des Kontrapunkts her. Aber nicht in derselben Weise wie in der klassischen Epoche. Die melodische Linie des Kontrapunkts wird nicht mehr von der Harmonik beeinflußt. Dadurch ist es nun auch möglich, Melodien in ganz entfernten Tonarten zusammen zu bringen. So wird der Kontrapunkt polytonal oder atonal.

Polytonal wird er, wenn der Zuhörer deutlich zwei oder drei verschiedene Tonarten hört. Wie beim „Boeuf sur le Toit", einer kinematographischen Symphonie von Milhaud. Die feinere Form, die Atonalität, wird durch eine vollkommene Verschmelzung differierender Töne erreicht. Eine Einheit wird durch ein oder zwei Noten gewahrt, die den Kontakt aufrecht erhalten. So wird das Element des Kontaktes zum Pol. (Ich glaube, die Erklärung stammt von Ernest Ansermet.) Satie benutzt diese Technik äußerst geschickt. Honegger und besonders Milhaud (nach Stravinsky) haben hierin die größte Vollkommenheit erreicht.

d) Das Orchester. Wie die Form bei der Komposition häufig übertrieben vereinfacht wird, bei Poulenc, Auric (Pastorales) und Satie (Nocturnes), so wird auch das Orchester vollkommen verändert: es wird stark reduziert. Hierbei müßte ich eigentlich von Stravinsky sprechen. Aber ich will bei den Franzosen bleiben, die ja das Thema meiner Abhandlung bilden.
Das frühere Orchester ist aufgelöst worden. Jedes Instrument wird nach dem Umfang seines Klangwertes eingeschätzt. Nun entsteht ein neues Orchester, das bloß aus den wichtigsten Elementen zusammengesetzt ist: aus wenigen, dem Charakter der Komposition entsprechenden Instrumenten. Eine Violine klingt so stark wie zehn. Das Violinsolo der allzuberühmten Méditation de Thaïs füllt den Riesenraum der Oper ganz aus. Genau so verhält es sich mit anderen Soloinstrumenten. Wenn zehn Violinen dasselbe spielen, so sind doch die Vibrationen nicht ganz gleich. Dieses Durcheinander schwächt die Wirkung der Tonwellen: Nuancen gehen verloren. Ein Soloinstrument hat den Vorteil, daß es einen üppigeren, ausdrucksvolleren Ton erklingen lassen kann, es wirkt also charakteristischer. Folglich verfügt ein Orchester, daß aus Solisten besteht, nicht nur über eine meist ausreichende Klangfülle, sondern auch der Klangreichtum ist größer als bei dem üblichen Orchester. In „l'Homme et son Désir" von Milhaud besteht das Orchester nur aus einem Streichquartett, einem Kontrabaß, einem Singstimmenquartett, der kleinen und der großen Flöte, Klarinette, Baßklarinette und Trompete. Das Theater Champs Elysées ist nicht zu groß für die aus diesem Orchester strömende Klangfülle. Bei „Parade" wirken 25 Instrumente mit. Stravinsky, Poulenc, Milhaud, Honegger schreiben Orchesterstücke für meist neun bis zwölf Instrumente.
Neu ist der Gebrauch der menschlichen Stimme als Instrument für wortlosen Gesang. Darius Milhaud, der außer Stravinsky meiner Meinung nach der größte moderne Komponist für Orchesterwerke ist, bringt mit Vorliebe Instrumente mit unbestimmten Klangfarben (Schlaginstrumente). Er versucht, sie nicht nur für rhythmische Zwecke, sondern genau wie andere Instrumente zu gebrauchen. In „l'Homme et son Désir" benützt er außer 14 Soloinstrumenten noch 18 Schlaginstrumente, die an drei Stellen — die anderen Instrumente haben Pause — allein spielen. Ein andermal spielen die Schlaginstrumente 30 Takte ganz allein: das ist eine tumultuarische Musik, und doch wirklich fesselnd, kraftvoll und ausdrucksvoll!
Aus all dem, was ich oben gesagt habe, geht hervor, daß die junge französische Schule von einem Geist durchdrungen ist, der vor allem konstruktiv schafft. Genau wie die jungen Maler. Das ist nicht erstaunlich; nach 120 Jahren Romantizismus ist die klassizistische Periode wieder zum Bedürfnis geworden. Die zahlreichen, vortrefflich durchdachten Neuerungen wurden möglich durch die Loslösung von der Harmonik.
e) Das Ballett. Die auffallende Vorliebe für diese Form des Bühnenwerkes hängt mit dem Bedürfnis nach Aufbau, Gesetz und Gleichgewicht zusammen. Das gesprochene Drama schafft eine Dualität, die für die Musik störend ist, weil sie sich einem bestimmten Text unterordnen muß, der wiederum seine besonderen Regeln hat. Außerdem wird die Handlung durch die Worte in Grenzen gehalten, die die Musik zwingen, sich ihr ganz anzuschmiegen und die kleinsten Nuancen nachzuempfinden. Das lyrische Drama besitzt keine Form. Hier herrscht nur Verwirrung,

wenn sie auch manchmal genial ist. Es dürfte niemanden überraschen, wenn die Oper wieder aufleben würde mit rein lyrischen Arien, die die Handlung rücksichtslos unterbrechen, wie wir es aus Glucks und Rameaus Opern kennen.

Die Jüngsten ziehen das Ballett vor, dessen Inhalt allgemeiner ist, und dessen dramatische Handlung der Musik weiteren Spielraum läßt. Hier folgt die Musik nicht mehr dem Wort, sondern die Geste muß der Musik folgen. Beim pantomimischen Tanzdrama herrscht einzig und allein das musikalische Gleichgewicht. So bei „La Péri" von Paul Dukas, bei dem „Festin de l'Araignée" von Roussel, „Parade" von Satie, „l'Homme et son Désir" von Milhaud, „le Sacre du Printemps" von Stravinsky, „Jeux" von Debussy.

Die Geste ist beweglich und kann mit der Dekoration und der Musik besser in Einklang gebracht werden als das Wort. Die genannten Werke bieten für Geist und Sinne den gleichen Genuß. Den Komponisten der russischen und schwedischen Balletts muß man dankbar sein, daß sie durch ihre starke Anregung unseren Musikern einen so breiten Weg gebahnt haben. Hier möchte ich auch noch Jean Corteau erwähnen, der befruchtend auf „Parade", „Le Boeuf sur le Toit" und „les Mariés de la Tour Eiffel" gewirkt hat, — Kompositionen, die großen Erfolg erzielten.

Alle diese Werke zeichnen sich durch eine ganz neue Ästhetik aus. Aber ich müßte zu weit abschweifen, wenn ich jetzt näher darauf eingehen wollte.

* * *

Dies ist das Resümee der jungen französischen Musik nach sieben Jahren Arbeit. Ehe ich diese Abhandlung beende, möchte ich Ihnen noch sagen, daß die jungen Komponisten sich zu einer Gruppe vereinigt haben, und zwar der Gemeinschaft der „Six". Dies beeinträchtigt weder ihre Persönlichkeit noch ihren Wert.

Francis Poulenc ist ein genauer, klarer und übermütiger Musiker, wie Scarlatti. Er liebt ungemischte Freude. Schönheit läßt ihn nicht weinen, aber lachen wie einen jungen Gott.

Arthur Honegger, Schweizer von Geburt, besitzt ein ernstes und sehr bewegtes Temperament, romantisch im wahren Sinne des Wortes, was zuweilen mit dem reinen Klassizismus seiner formvollendeten Kompositionen kontrastiert.

Georg Auric, der mich an Chabrier erinnert, ist eine ungebändigte Kraftnatur, von einer vollsaftigen Frische, die populär wirkt und von einem Geschmack, der ebenso fremdartig wie suggestiv ist.

Darius Milhaud besitzt Größe und Kraft, und sein Schmerzenswerk wirkt so erschütternd, daß jedes verwundete Gemüt sich innig mit ihm befreunden wird.

Von Germaine Taillefere kann man noch hübsche, liebenswürdige Werke erwarten.

Louis Durey endlich, sehr empfänglich, scheint sich nicht zu einer Persönlichkeit zu entwickeln.

Einzig berechtigte Uebersetzung aus dem Französischen von MARGARETE HEILMANN

Heinz Tiessen: Naturtrilogie op. 18

Von Dr. CARL ROESLER

I.

Die Naturtrilogie entstand im Jahre 1913. Sie ist in der Reihe der Werke Tiessens dasjenige, in dem über den Zufälligkeiten der Aneignung die Urgestalt des Schöpfers zum erstenmal klar und deutlich hervortritt. Mit ihm ist jener erste große Wurf gelungen, in dem der Künstler auf dem Weg zu seiner Vollendung sich selbst begegnet und im Schöpferglück die Entdeckerfreude am eigenen Selbst genießt.

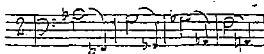
Die Überschriften der drei Sätze weisen auf die Art der Entstehung hin. 1. Einsamkeit. Auf dem Gipfel der „Toten Düne“, 2. Am kurischen Haff, 3. Nacht am Meere. Sie geben nicht den Inhalt der Tonstücke an sich an, sie sind Daten für innere Erlebnisse. Heinz Tiessen ist nicht Impressionist, der sich der Natur passiv hingibt und ihre Geschehnisse in Klang und Melodie abtönt. Will man den Künstler überhaupt mit einem der beiden großen, unzeitlichen Schaffensprinzipien in Verbindung bringen, so mag man ihn getrost einen Expressionisten nennen. Seine Schöpfung ist in erster Beziehung Ausdruckskunst. Er nennt sie: „Naturtrilogie“. Was bedeutet hier Natur? Natur nicht nur als Bild, das die künstlerische Seele wiederspiegelt, oder Natur als Stimmungszauber, in dem schwellende Künstlersehnsucht sich verliert, sondern: Natur und Mensch, Kosmos und Seele als großartige, schöpferische, sich befehdende und sich begegnende Pole einer höheren, einheitlich zusammenfassenden Allkraft.

In jedem der drei Teile wird diese Polarität offenbar.

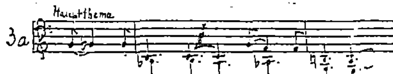
Der Anfang des ersten Stückes gibt die Stimmung der toten Düne und das Gefühl der Einsamkeit wieder: ein unbestimmter Schaukelrhythmus:



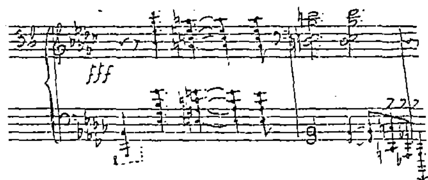
dazwischen eine Stimme, die sich sucht und in immer engeren Intervallen sich auf sich zu bewegt:



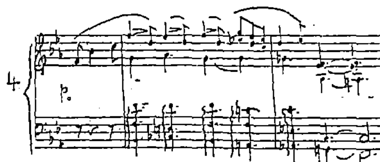
hierauf weltverlorene, müde, immer noch suchende Akkorde, bis plötzlich die Seele in leidenschaftlichem Aufstieg sich freiringt:



Immer weiter wird das persönliche Ich expressionistisch in gewaltsam sich aufballenden Akkorden herausgeschnellt, bis, wie eine kolossale Menschheitsfigur, die Vergrößerung des Hauptthemas ertönt:



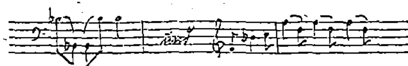
Groß und nackt steht die Seele da mit einer großen Frage. „Zart wie aus der Ferne“ kommt im zweiten Thema die Antwort:
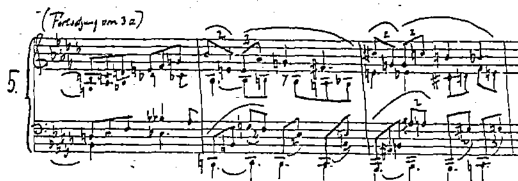


Wie ein ins All sich verflüchtender, zur Naturstimme werdender Menschenruf klingt es, eine tröstliche Botschaft vom Glück. Viermal erscheint das Thema, von B-dur über As-dur und Cis-moll nach Es-dur geleitet. In ruhigem Ausklingen ergibt sich von selbst die Rückkehr zum Anfang. Wieder lastet die Stimmung der toten Düne. Aber es ist nur ein kurzer Augenblick der Hingabe; denn innere Aktivität duldet kein müßiges Verweilen im Banne toten Naturschauspiels. Noch einmal wird von der Wiederaufnahme des Hauptthemas an ein gewaltiger Aufstieg erzwungen: auf die wiederholte große Menschheitsfrage erfolgt zum zweitenmal eine Antwort, aber zaghafter, kleinlauter (Mot. 4 in es-moll). Ferner klingt die Naturstimme, verschwommener, hilfloser. Es ist, als ob sich Natur und Mensch nun völlig ihrer Einsamkeit bewußt werden. In verdämmernden Takten zuckt letzte Regung von der geeinten All- und Ich-Seele her.

Dieser kurze Umriß des musikalisch-psychologischen Aufbaues vermag vielleicht zu zeigen, wie es Tiessen gelungen ist, auf Grund einer doppelten Zeugungskraft, der Natureinwirkung und der eigenen Gefühlsspannung innere und äußere Dynamik zur höheren musikalischen Einheit zusammenzufassen. Hierauf beruht die außerordentliche Gefühlswirkung des ersten, inhaltlich sicher bedeutendsten Teiles der „Naturtrilogie“. Die Synthese von äußerer Einwirkung und innerer Auswirkung scheint hier vollkommen vollzogen zu sein. Aber auch in der harmonisch-melodischen Struktur des Werkes lassen sich deutlich zwei bewegende Kräfte erkennen, eine, welche die Tonalität bewahrt, eine, welche zur Atonalität neigt.

Dort wo das Naturerlebnis vorwaltet, herrscht Tonalität. Primitive, naturharmonische Tonschritte, Oktaven, Terzen bilden sich zu Urmotiven:



Über festverwurzelter, akkordischer Stamm-Harmonik schwebt blütenhaft die Naturstimme. Dort, wo innere Wallungen hervorbrechen, verzweigt sich die einfache akkordische Harmonik zu einem feinen polyphonen Gewebe, es häufen sich herbe Zusammenklänge, Zufallsharmonien, so im Hauptthema 5a und seiner Fortsetzung:

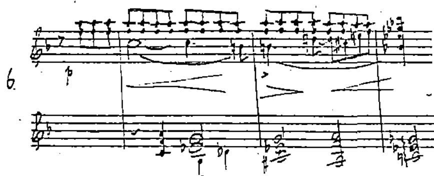


Innere Dynamik treibt nach Geſetzen innerer Logik Motive und Motivſplitter hervor, die zielſtrebig vorwärtsſtürzen, bis das Gefühl in wuchtigen Gruppenbildungen ſequenzartig, nunmehr zu großen, akkordiſchen Ballungen verdichtet, frei und ungehemmt ausſtrömt. Hier zeigt ſich das Elementarkräftige in Heinz Tieſſens Muſiziernatur. Wenn er ſich dabei nicht im Uferloſen verliert, ſo iſt es ſeiner Geiſtesdisziplin zu verdanken, die alle Wucht der inneren Affekte durch eine letzte Formſchranke wohl zu dämmen verſteht. Auch in dieſer Beziehung findet ſich ein wundervoller Ausgleich in dem erſten Stück. Gerade dort, wo der innere Affekt am ſtärkſten wird (M. 3b), ſetzt die in einem Naturſymbol eingeſammelte Gegenſchwingung ein (M. 4). Und gerade hier, wo die beiden Gegenſätze: Menſch-Natur dicht aufeinanderſtoßen, wird die Okonomie der muſikaliſchen Diktion zur Meiſterſchaft. Vier Quintakkorde auf Es (Takt 34 und 35) vermitteln die Rieſenſpannung zwiſchen Ich und All, Seele und Kosmos.
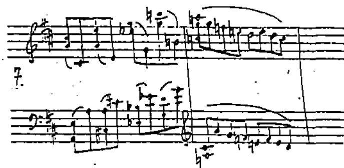
Die Intenſität des Ausdrucks dieſes erſten Teiles wird in den beiden folgenden nicht in gleicher Weiſe erreicht; doch ſind auch hier dieſelben Kräfte wirkſam, die dann unter neuen Abwandlungen Neues und Eigenartiges hervorbringen.

Am weitgehendſten durch äußeren Stimmungseindruck bedingt erſcheint der zweite Teil der Trilogie „am kuriſchen Haff“, während der dritte „Nacht am Meere“ wieder ſtärker kosmiſche Einheit von Ich und Weltgeſchehen betont. Die herbe Oſtlandsſtimmung der Einleitungstakte „am kuriſchen Haff“, in der ſich ſeeliſche Entrücktheit in ſchwebende Diſſonanzen verflüchtigt, geht zweimal in eine muſikaliſche Szene über: einmal in die ruhige, wohlig ausholende Barkarole, dann in das „zart kräuſelnde“ Meeresflimmern, das mit kurzer Reminiſzenz an die Einleitungstakte (S. 12, Takt 15) die Barkarole wieder aufnimmt. Architektoniſch ſteht dieſer Satz dem erſten Teil der Trilogie an nichts nach; übertrifft ihn vielleicht noch durch die Klarheit der melodiſchen Konturen, doch iſt er gleichmäßiger im ſeeliſchen Ausdruck, mehr objektiv betrachtend, daher weniger packend im inneren Spannungsausgleich. Er ſtellt gewiſſermaßen das Andante dieſer Naturſymphonie dar.

An ihm erweiſt ſich eine überlegene Bildnerkraft, die ebenſo die Feinheit der Zeichnung wie die Feinheit der Tönung meiſtert. Senſibilität der Empfindung klingt und ſchwingt hier in weicheren Intenſitätswellen. Im Vergleich zum erſten Teil der Trilogie iſt die Melodik weitbogiger und geſangsmäßiger, die Harmonik detaillierter und nuancenreicher. Gleich die erſten Takte ſind von wunderbarer Zartheit und Feinheit des Melos. In ſchwebenden Akkorden von ziſelierter Harmonik ſchwingt eine ſuchende, verlangende Seele, den verlorenen Blick weit über das Waſſer, doch unberührt noch von ihm, gerichtet.



Auch die Fortführung der Stelle bringt, namentlich bei ihrer Wiederholung, interessante harmonische Kombinationen, die innerste Bezirke des Seelenlebens bloßlegen. Man lausche nur wiederholt jenen seltsam herben, und doch kaum als Dissonanzen empfundenen Klängen — man fühlt etwas wie Weltabgeschlossenheit, Innerlichkeit, die in sich hineinklingt. Erst langsam weitet sich der innere Blick zum äußeren. Mit zögernden Synkopen leitet das Vorspiel zur Barkarole über. Ein schönes, melodisch reiches Stück, ganz Klarheit, Aussicht auf die Wasserfläche, über der der Goldstaub der Sonne zittert. Wohlig dehnt sich die schöngeschwungene, weitbogige Melodie, dazu eine Schaukelbewegung in der Begleitung, mitunter durch kleine harmonische Ausweichungen reizvoll getönt, wie Perlmutterglanz, in dem das Wasser violett-grün plötzlich aufleuchtet — im ersten Abschnitt ganz Stimmungsbild: Seele und Wasser, Wasser und Seele in melodischer Strömung. Erst bei der Wiederholung später tritt subjektives Vollgefühl in schwelgerischer Steigerung hervor, eine Stelle voll Glanz und edlem Pathos. (S. 13, Takt 15.)
Die Stimmungswelt der beiden Barkaroleteile trennt eine dritte Empfindungsphase: gleitende, fließende, zart sich kräuselnde Bewegung. Kleine Melodiewellen folgen sich, stürzen übereinander, harmonisch kecke Spritzerchen sprudeln auf und rollen wieder abwärts — hübsch die an Regersche Harmonik gemahnende Aufwärtsbewegung mit den abfließenden Septimen:

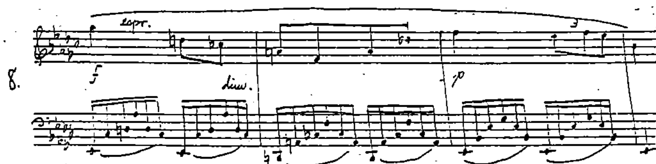


So sprudelt es leicht und hurtig fort, da senken sich in die Wellenbewegung pp., wie schief aus den Wolken fallende Sonnenstrahlen, übermäßige Dreiklänge chromatisch ein und steigen auf: ein jäher Aufschwung der erhebend gefesselten Seele. nochmals dasselbe Schauspiel, derselbe Empfindungsausschlag, dann ätherklares Des-dur und in dasselbe einfallend eigentümlich herbe, abwärtsfallende Quartenakkorde (S. 12 Takt 5—16). Aus all diesen, Note um Note, Stimmung und Erlebnis wiederspiegelnden Takten spricht ein sensibles, feinnerviges Künstlertum und eine große bildnerische Begabung.
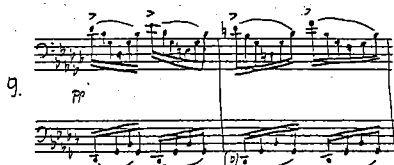
In lebendiger Einfühlung sind hier Natur- und Seelenbild in eins verwoben. Nur so war es möglich, die höhere Synthese von sinnenfälliger Tonmalerei und geistiger Erlebnisprägung zu vollziehen.

Der dritte Teil der Trilogie „Nacht am Meere" iſt der ausgedehnteſte, formell etwas loſe gefügt, auch thematiſch nicht von der Intenſität der beiden anderen. Was ihn hervorhebt, iſt der große, breitfließende Strom der Gedanken, die gewaltige innere Dynamik und der ins Kosmiſche erhobene Weitblick. Bedeutſam iſt das Wollen, die rieſige Spannkraft der künſtleriſchen Aktivität, welche das Meer zum Himmel emporballen, die Sterne vom Himmel herniederziehen möchte. Klavieriſtiſch ein hervorragendes Stück, in dem nach Liszt'ſchem Vorbild und zum Teil mit Liszt'ſchen Mitteln die Ausdrucksmöglichkeiten des Klavieres in weitem Umfange herangezogen werden.
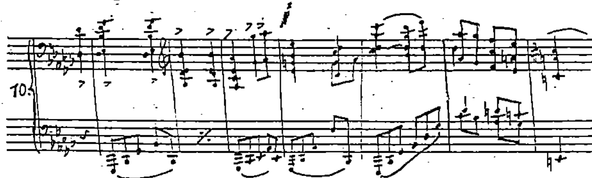
Formell gliedert ſich das Ganze nach dem Prinzip der dreiteiligen Form in Anfangs- und Schlußſatz mit eingeſchobenem Mittelſatz. Inhaltlich ſtehen die Eckſätze zum Mittelſatz in polarem Gegenſatz: hier das Wollen und Wogen der kosmiſch-ſeeliſchen Kräfte, dort Innenſchau und Ichſetzung; hier das Stirb und Werde ewig wechſelnder Bewegung, dort die Keimkraft der Ruhe; hier Leben dort Sein. Charakteriſtiſch für den Hauptteil ſind die rauſchenden Sechzehntelwogen, aus denen ſich im 11. Takte die Grundmelodie herauslöſt:
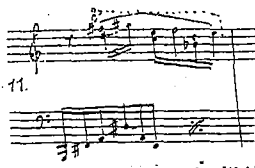


Einſam ſchwebt über unendlichen Waſſern die Seele — eine ſehr ausdrucksvolle, durch die alterierten Tonſchritte intenſivierte Melodie, deren Eintritt unmittelbar die Vorſtellung eines über Urſtoffen dahinziehenden geiſtigen Weſens erweckt. Noch ein zweiter muſikaliſcher Gedanke, chromatiſch drängend, erſcheint über dem elementaren Wogen als geiſtige Subſtanz:
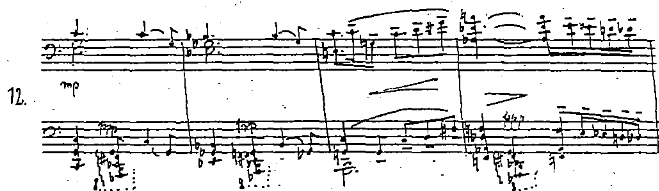


Konkreter, ichhafter, namentlich gegen Ende des Stückes zu ſelbſtbewußter Größe geſteigert, tritt das eigentliche zweite Thema hervor:



Dies die konſtruktiven Elemente: Drei an ſich einfache Tongedanken, ſchwebend zwiſchen Elementarharmonik und -melodik und den für Tieſſens Schreibweiſe charakteriſtiſchen, herb zuſammenſtoßenden Tonverbindungen: Naturbild im Widerhall der modern empfindenden, aktiv empfangenden Künſtlerſeele.
Iſt der Hauptteil aus dem großgeſchauten und großerlebten Naturereignis des rauſchenden Meeres erwachſen — es finden ſich auch rein tonmaleriſche Züge wie das weſenloſe Flattern der nächtlich aufgeſcheuchten Möwe



ſo führt der mittlere Teil ins Violettdunkel innerer Viſionen hinein. „Ruhig, groß ernſt“ lautet die Überſchrift: Ein Urmotiv, das aus der Tiefe gemeſſen aufſteigt und wieder ſich ſenkt, dazu der dumpfe, in ein Tonbündel zuſammengedrängte Akkord auf dem dritten Achtel:



Ein Myſterium! Und nichts anderes iſt dieſes Myſterium als der Menſch ſelbſt, doch nicht als Spiel, Kampf, Streben und Unterliegen, ſondern als Gleichnis, als Urbild kosmiſcher Geſchehniſſe. Es iſt ſicher kein Zufall, daß das Motiv, deſſen Hauptakzent auf dem myſtiſch eintretenden es-moll-Akkord ruht, eine innere Verwandtſchaft mit jener großen Menſchheitsfigur des erſten Trilogieteiles (M. 3b) hat, nur daß die harmoniſchen Funktionen vertauſcht ſind. Im weiteren Verlauf drängt eine in der tiefen Lage des Klaviers verweilende, zweitaktige Periode mit ſynkopiertem Baſſe vorwärts, ohne jedoch ein Ziel, einen eigentlichen Höhepunkt zu erreichen. Es iſt wie ein Wandern in dunklen Gründen, ein Verlangen und Suchen, bis geiſterhaft zarte Akkorde Unnennbares verkünden und „langſam,

myſtiſch", von aufſteigenden Harfenakkorden begleitet, im pp jenes Erdengleichnismotiv (M. 12) erſcheint, bald mit den rauſchenden Tonwellen des Anfangs zu wunderbarer Einheit verbunden und rückleitend in das große Wogen des nächtlich atmenden Meeres. Eine geiſtig-ſinnliche Szene von packender Wirkung. In der Wiederaufnahme des erſten Teile wird das zweite Thema (M. 10) zu einem glanzvollen, in Liszt'ſcher Oktaventechnik wuchtig ſich auftürmenden Gipfel erhoben: Größe und Schönheit der freiwaltenden Menſchennatur im Hochgefühl ihrer innerlichen Kraft. Nochmals ſtehen ſich die beiden kosmiſchen Kräfte: Ich und Welt, gegenüber, aber nicht wie im erſten Teil der Trilogie in klaffendem Gegenſatz, nicht wie im zweiten in friedlichem Ausgleich, ſondern in ebenbürtiger Gleichberechtigung, wie zwei Könige der Schöpfung: Geiſt und Materie, Menſch und Natur.

In der Naturtrilogie findet ſich in blaſſen Andeutungen das Zentralproblem der modernen, muſikaliſchen Ausdruckskunſt vorgezeichnet, das Tonalitätsproblem. In ſeinem Aufſatz „Der neue Strom" (Melos I, 1) ſpricht Tieſſen von einer neuen „tonlichen Weltordnung", die „jede Intervallverbindung von beliebiger Mehrſtimmigkeit in abgeſtuften Beziehungen in ſich zu begreifen vermag". Anſätze dazu finden ſich in der Naturtrilogie, doch mehr vom Akkord aus, als vom polyphonen Zuſammenklang her empfunden. Aber gerade jene vertikalen Zuſammenklänge von ungewöhnlicher, oft ungemein ausdrucksſtarker Prägung, wie ſie hier neben einfachſten Tonverbindungen ſtehen, zeigen den neuen Weg. Die Naturtrilogie wird deshalb im Wirken ihres Schöpfers und im Wirken der Zeit immer ein Bauſtein zum Neuen, Geahnten und Zukünftigen ſein, wertvoll deshalb, weil hier eine klare, feſtumgrenzte, markante Perſönlichkeit, ohne Sucht nach Effekt, lediglich im Nachhall tiefer Erlebniſſe, das Neue gewollt und gemußt hat. Wie der Künſtler das Werk, ſo hat auch das Werk den Künſtler geſchaffen, und man weiß, um wen es ſich handelt, wenn man vom Schöpfer der Naturtrilogie ſpricht.

Sphärenmusik

Von JOSEF MATTHIAS HAUER

Komponieren ist im Grunde genommen eine sehr einfache Sache; so einfach wie etwa folgendes: Man denke, jemand bekäme die Aufgabe, den Sonnen (Grundtönen) mit ihren Planeten und Monden (Obertönen) ihre Bahnen und Bewegungen anweisen zu müssen. Nun muß der Betreffende alle Möglichkeiten überdenken. Er geht dabei von den Tönen (Sonnen) aus. Er denkt sich einen Urnebel in schallwellenartiger Bewegung. Diese untersteht dem Obertongesetz der schwingenden Materie, der natürlichen Zahlenreihe. In der Mitte befindet sich die Sonne als stärkster Ton (Grundton), während die Planeten in verschiedener Entfernung (Quint, Terz usw.) um die Sonne kreisen. Das wäre vielleicht am Ende nicht einmal so schwer, diese „Tonalität" zu meistern —, wenn es nicht auch noch andere Sonnensysteme gäbe, deren Eigenbewegung für die übrigen nicht ohne Einfluß ist. Mit der ausgesprochenen Eigenbewegung (Tonalität) eines Sonnensystems, mit den natürlichen Zahlenverhältnissen der Obertonreihe ist es also nichts mehr. Das gäbe eine böse Katastrophe, die Welt würde zusammenklappen. Die einzelnen Töne mit ihren Obertönen müssen sich anpassen. Nirgends darf eine Reibung oder gar ein Zusammenstoß erfolgen, sonst käme alles aus dem Gleichgewicht, die pendelnde Bewegung wäre gestört, aufgehoben. Die Grundtöne (Sonnen) müssen — von ihrem starken Einfluß auf die Planeten — etwas abgeben, sie dürfen nicht mehr ausschließlich „Dominieren". Die Gestirne rücken aus ihrem natürlichen Zahlenverhältnis etwas heraus in irrationale Zahlenverhältnisse (teilbar durch Unendlich, mit unendlichen Möglichkeiten). Die Töne (Sonnen) gleichen sich an, machen einander Platz, hindern einander nicht in der Bewegung, sie werden „temperiert", ihre Bahnen, Kurven, „Melodien" sind „atonal", also streng musikalisch, ohne Reibung, ohne „Geräusche".

So einfach ist das Komponieren. Man überdenkt alle Möglichkeiten (es sind deren allerdings viele) und weist jedem Ton (Sonnen, Planeten, Monden, Kometen) die einzig richtige Bahn an, damit trotz stärkster und ausgiebigster Bewegung das Gleichgewicht nicht gestört wird. Dabei kann einem nur folgendes kleine Malheur passieren: Wenn einem von allen Möglichkeiten nur eine einzige entgeht . . z. B. der Mond karamboliert die Erde; mein Gott, ein verhältnismäßig kleines Ereignis innerhalb dieser Unendlichkeit, ein kleines Versehen des „Komponisten" . . . . und trotzdem, die ganze Welt wäre pfutsch, alles käme dadurch aus dem Gleichgewicht. Vielleicht ist auch schon so ein kleines Ereignis passiert — in „Hintermilchstraßen", vor ein paar tausend Jahren — und wir haben es nur noch nicht zu spüren bekommen bei der weiten Entfernung . . . .

Die Sphärenmuſik (mir die liebſte, weil ſie keinen Lärm macht) iſt atonal, d. h. ſtreng melodiſch. Ihr Geſetz, der „Nomos“ baſiert auf dem Grundſatz, daß kein Ton „dominieren“, die anderen an der Bewegung hindern darf, ſo daß einzig und allein das Bewegungsmoment, das, was ſich zwiſchen den Tönen abſpielt, das Melos zur Geltung kommt. Alſo wie einfach. Wir haben 12 temperierte Halbtöne („Sonnenſyſteme“) mit ausgerechnet 479,001,600 Melodienmöglichkeiten („Bahnen der Geſtirne“). Innerhalb 12 Tönen darf ſich keiner wiederholen, auch keiner ausgelaſſen werden — das iſt ja ſelbſtverſtändlich. Gleiche Töne müſſen ſo weit wie möglich von einander entfernt werden. Das macht man ſo, indem man ſie in zwei Gruppen zu je ſechs Tönen trennt. Da gibt es 80 Möglichkeiten. Ich kenne ſie genau, habe ſie auch notiert und nenne ſie Tropen (Wendungen). 75 von den Tropen haben je 12 Tongeſchlechter (entſprechend den 12 Tönen), 3 davon je 6, eine 4 und eine 2, zuſammen 924 Tongeſchlechter, von denen jedes 518,400 Melodienmöglichkeiten hat. Eine gute atonale Kompoſition iſt alſo auf Tropen aufgebaut.

Das alles iſt ſo einfach, kindlich, naiv, primitiv. Ich ſage es auch nur für ganz gewöhnliche Menſchen, wie ich ſelbſt einer bin. Ein „Genie“ braucht das alles nicht zu wiſſen. So ein Originalgenie hat ſein eigenes „Geſetz“ und pantſcht, karamboliert, ſchmeißt mit den Tönen herum, daß es einem durch Mark und Knochen geht, ein „Genie“ thematiſiert, imitiert, variiert, kanoniſiert, harmoniſiert, kontrapunktiert, inſtrumentiert nach Herzensluſt drauf los, ein ſolches „Genie“ iſt imſtande, ſelbſt die perſönlichſten Rhythmen (ſchlechte Manieren, eigene ſexuelle „Probleme“, intime private Angelegenheiten) in das atonale Melos hineinzu„komponieren“, ohne dabei ſchamrot zu werden. Einem „Genie“ iſt eben alles erlaubt, es hat gar keine Verantwortung . . . . und wenn auch der Mond an die Erde prallt, oder wenn auch nur im Geniegehirn und im Hirn der Zuhörer die Molekeln planlos aneinanderforkeln und dadurch ſowohl „das Genie“ als auch die Hörer zum Teufel gehen . . . was kümmert das „das Genie“?

Unſereiner hat am Ende auch das Geſetz in ſich, jeder Menſch muß es wohl in ſich haben. Unſereiner aber iſt verdammt vorſichtig, hat es immer mit der leidigen Verantwortung zu tun, will die Welt nicht noch mehr verrückt machen, als ſie ohnehin ſchon iſt, will ſich, ſo gut es geht, den andern anpaſſen, ohne dabei das eigene Leben einzubüßen. Daher ſchaut unſereiner immer auf das Ganze, auf „das Ende vom Lied“ und arbeitet pflichtgemäß an der Geneſung und Heilung — vom Wahnſinn.

Musik und Drama

Von ROBERT PRECHTL

Wollte ein Dichter sich beifallen lassen, eines Tages ein Quartett, eine Symphonie oder gar ein musikalisches Drama zu setzen, ohne der Behandlung der Instrumente, der Regeln des Satzes, des Ausdruckes seelischer Bewegtheit durch klangliche Mittel kundig und erfahren zu sein: so würde solches Unterfangen mit Recht als leichtfertige Überheblichkeit angesehen werden. Wenn aber ein Musiker ohne Wissen und Kunde von der Behandlung des wohllautendsten, ausdrucksfähigsten, aber am schwersten zu gebrauchenden Instrumentes, der Sprache, daran geht ein Drama für Musik zu schreiben: so gilt solche Anmaßung den Kunstgewogenen, den Kunstbeflissenen, den Kunstbetrachtenden als bare Selbstverständlichkeit, und mit nachläßigem Wohlwollen wird darüber geurteilt, ob der „Text" seinem angeblichen Mägdezweck, Träger des musikalischen Gewandes zu sein, in leidlich zureichender Weise gemäß ist. Und es ist bezeichnend genug, daß in den Spalten unserer Gazetten der Kollege von der Musikkritik über Wert und Unwert eines Dramas urteilt, das — umkleidet von der Überzeugungsgewalt der Musik, geweiht durch die Sakralität einer nur an wenigen Orten erlangbaren, mit ungeheurem Aufwand an Kräften und Mitteln herzustellenden Veranstaltung — geeignet ist tiefere Wirkung auszuüben als ein bloß gesprochenes Drama.

*

Aber weil ein erstes Mal seit den Zeiten der großen griechischen Tragödiendichter — über deren musikhafte Ausdrucksmittel wir freilich nicht allzuviel wissen — ein ganz großer Dichter auch ein ganz großer Musiker war und Dramen schuf, die gleichzeitig aus dem Geiste der Sprache und aus dem Geiste der Musik geboren sind: glaubt sich jeder dritte Komponiste befähigt und berechtigt, ein Drama auf die trotz aller Entweihung noch immer geheiligten Bretter jener zweiten Welt zu stellen. Und meint, des zu seiner Hervorbringung nötigen Instrumentes, der Sprache, mächtig zu sein, weil er sich ihrer scheinbar seit etlichen Jahrdutzenden bedient.

Aber schon dieser Irrtum zeigt, wie dieses gebrauchteste aller Instrumente gleichzeitig das unbekannteste ist. Ein Orchesterarbeiter, der schlecht und recht auf seiner Bratsche herumfiedelt, wird sich nicht einbilden, er könne darum auch schon einen Quartettsatz schreiben. Aber wer auf der deutschen Sprache herumfiedelt und in Gottes Orchester sein bescheiden Pöstlein inne hat, vermeint, daß sein mit Schafdärmen bespanntes tönendes Kästchen verwandt sei mit der göttlichen Leyer, auf deren goldenen Saiten die großen Zauberer ihre unsterblichen Gesänge schlagen. Aber so wenig dem Ziegel auch nur ein Teilchen von Wert und Würde des stolzen Bogens zukommt, in den ihn die Willenshand des Baumeisters zwang; so wenig das Schwirren gespannten Drahtes im Winde verwandt ist mit dem Klingen und Schwingen, das am rechten Orte, zur rechten Zeit, in rechtem Verbande gesteigertes Gefühl eines schöpferischen Menschen in magischer Wandlung andere Menschen mitfühlen macht: so wenig hat Sprache des Dichters irgend Verwandtschaft mit jenem baren Verständigungsmittel, das zwischen Menschen zum Zwecke der Übertragung

von Willensimpulsen, Erfahrungen, Meinungen gang und gebe ist; so sehr sind die Worte nur Klänge und Gleichnisse, aus denen der Dichter in schier unbegreiflichem Wirken das tönende Kleid seiner Gesichte webt.

*

Wem die Magie der Sprache je in ihrer ganzen Wunderkraft offenbar ward: der wird den traurigen Mut jener Komponisten bestaunen, die als gute Menschen und schlechte Wortmusikanten sich daran machen, das schwierigste und eindringlichste aller Kunstwerke zu schaffen: das Drama. Denn im Drama sollen die beiden Schalen jeglicher Kunstübung — Abbild und Gleichnis der Welt — in himmlischem Gleichgewicht schweben. Was die Welt ist und was sie sein sollte: das will uns das Drama zeigen. Den hohen Willen ihres Schöpfers möchte es uns ahnen machen — und uns gleichzeitig versöhnen mit der Unzulänglichkeit seines Werkes.

*

Walter Braunfels wollte eine Oper schaffen. Natürlich schreibt er sich das Drama höchstselbst. Und so entstanden „Die Vögel", ein „lyrisch-phantastisches Spiel nach Aristophanes."

Über dessen Musik gebe ich ein Urteil nicht ab; denn Äußerungen des Beifalls oder des Mißfallens eines Laien haben für den schaffenden Künstler keinen befruchtenden Wert. Aber was das Drama anlangt: und wenn Braunfelsens Musik allen Wohllaut Mozarts, alle Dämonie Beethovens, alle Romantik Webers in sich schlöße — sein Werk wird nur ein Eintagsleben führen. Es stirbt an seinem miserablen Text. Es stirbt daran, daß der „Dichter" dieses Dramas nicht wußte, was ein Drama ist, nicht wußte, was ein musikalisches Drama sein soll.

*

Dies könnte freilich noch nicht als zureichender Grund dafür gelten, schönes weißes Papier mit häßlicher Druckerschwärze zu bemakeln. Denn eine mehr in der unermeßlichen Reihe der Opern, die an ihren Texten gestorben sind — es ist wirklich nicht von großem Belang. Wer aber meint, daß das musikalische Drama dazu bestimmt ist, in einzelnen Gipfelwerken stärkere und tiefere Erregungen zu übermitteln als irgend ein Werk anderer Kunst: den wird es locken, an einem lebendigen Beispiel aufzuzeigen, wie die völlige Unkenntnis der grundsätzlichen dramatischen Bedingungen einen Vorwurf verdorben hat, aus dem eine meisterliche Spieloper hätte werden können, wie es etwa Shakespeare-Nicolais „Lustige Weiber" geworden sind.

*

Denn des Aristophanes „Vögel" als Vorwurf zu einer heiteren Oper zu wählen war ein glücklicher Einfall des Komponisten.

Der Wissende wird zunächst freilich zweifelnd den Kopf schütteln. Wie? Eine politische Satire als Operntext? Ist doch die politische Satire selbst in den genialsten Exemplaren so überwiegend auf die vergänglichen-allzuvergänglichen Erscheinungen menschlichen Lebens, seine politischen Formen, eingestellt, daß sie unweigerlich den raschen Tod der Aktualität stirbt.[1] Selbst Aristophanes — die Lysistrata ausgenommen — ist uns Heutigen nur noch eine literarische Angelegenheit und in originaler Fassung nicht mehr von lebendiger Wirkung. Wer ihn heutigem Fühlen zugängig machen will, muß an die Stelle der damaligen Aktualitäten heutige Aktualitäten setzen. Er wird die genial-komischen Grundeinfälle übernehmen, aber anstelle von Kleon, Euripides, Sokrates unsere Zeitgenossen Ledebur, Su-

dermann und Tagore zausen. Aber solche satirische Komödie könnte nicht Grundlage lyrisch-phantastischer Musik sein, wie sie der Komponist zu schreiben plante. Und dennoch: in dem aristophantischen Stoff lagen Möglichkeiten, die Braunfels sehr wohl herausgefühlt, aber nicht mit starker Hand und sicherem Blick geformt hat.

*

Die Vögel! Wo anders denn könnte ein musikalisches Drama passenderen Schauplatz haben als im Reich der Vögel, denen allein unter allen Lebewesen außer den Menschen ein Gott gegeben hat, in Tönen zu sagen was sie bewegt? Welche Atmosphäre himmlischer Unbeschwertheit brächte die Fiktion mit sich in ein Reich der Vögel einzutreten? Könnte irgendwo anders gleichermaßen tanzender Ernst und tanzende Heiterkeit gedeihen?
Aber an allen Möglichkeiten ist Braunfels mit nachtwandelnder Sicherheit vorübergegangen. Hätte er seinen Einfall einem Dichter von Rang mitgeteilt: diese Aufgabe hätte ihn reizen müßen, und ein Werk voll Grazie, Freude, Beschwingtheit hätte entstehen können. Statt dessen entstand ein Bastard-Drama, das weder schreiten noch tanzen, weder weinen noch lachen kann, das ohne klares Ziel bald hin bald her stolpert, keinerlei Stil hat, aus Stückwerken dilettantisch zusammengeklittert ist, jeden Gefühls für dramatischen Geist enträt.

*

Bei Aristophanes verlassen zwei malkontente athenische Bürger, Ratefreund und Hoffegut, ihre Stadt und suchen das Reich der Vögel auf in der Hoffnung, daselbst bessere politische Zustände anzutreffen. Aber sie finden das Vogelvolk in einem an—archischen, staat—losen Zustand lebend, und da faßt Ratefreund den kühnen Plan, einen neuen Idealstaat, das Reich der Vögel, zu begründen. Zwischen der Erde und dem Himmel wird eine starke Stadt gebaut, Wolkenkuckuksheim, und gleichzeitig den Menschen und den Göttern Krieg angesagt. Die Menschen unterwerfen sich alsbald der neuen Herrschaft und an Stelle der alten Götter verehren sie in Hinkunft die Vögel — an jeden Gottes Stelle dessen Tiersymbol: so die Eule statt der Athene, die Ente statt des Poseidon, den Sperling, wenn ich nicht irre, statt des Hermes. Alsbald finden sich auch repräsentative Vertreter der Menschenschaft ein, meinend, im neuen Reiche besonders günstigen Boden für ihre segensvolle Tätigkeit zu finden: der Priester, der Hofpoet, der Philosoph, der Anwalt, der Projektemacher, der Journalist und sonstige betriebsame Stützen der Gesellschaft. Aber mit Schimpf und Schande werden sie davon gejagt. Inzwischen ist auch die Herrschaft der Götter ins Wanken geraten: abgesperrt von den Opfern der Menschen ist ihnen die Quelle ihrer Macht entzogen. Zuerst senden sie die jungfräuliche Iris als Botin, doch diese wird mit Kasernenwitzen empfangen und zurückgeschickt. Prometheus — der stolze Lichtbringer Prometheus — wird auch nicht geschont, sondern erscheint als feiger Spion unter einem Marktweiberschirm versteckt und petzt den Vögeln, daß es im Olymp Matthäi am letzten sei. Schließlich kommen Poseidon und Herakles als Friedensdelegation, ein Dümmling und ein Freßsack, bewilligen alle Forderungen der Vögel, Zeus dankt ab, Ratefreund wird König der Vögel, vermählt sich mit Basileia, der Herrschergewalt, und alles löst sich in Gesang, Tanz, Schmauserei und Wohlgefallen auf.

*

Es ist ersichtlich, daß der Stoff in dieser Gestalt nicht Vorwurf eines heutigen Dramas, vollends nicht eines musikalischen Dramas sein kann. Die Verhöhnung des damals

im Schwange befindlichen Götterdienstes und Aberglaubens, der athenischen Lokaltypen, der politischen Zeitereignisse: all das hat für uns jeden Gefühlsgehalt, oft auch jeden Sinngehalt verloren. Was Zeus! Was Herakles! Was Nikias und die sizilische Expedition! Was Sykophant! Was pindarische Oden uud sophokleischer Tragödienschwall! All das ist interessevoller Stoff für historisch-politisch-kulturelle Seminare, nicht für die Musikbühne, von der herab allein nur Menschliches zu Menschen gesprochen werden darf.

Aus diesem Gefühl heraus wollte Braunfels von vornherein dem Stoff andere Wendung und Färbung geben. Sein Drama beginnt höchst vielversprechend. Ein Prolog der Nachtigall, die in bewegten Tönen die Wonnen des luftigen Vogelreiches preist, wo unbeschwert und ungetrübt das lichte Leben hinrinnt. Dann trotten die beiden Athener an und erklären, warum sie ihre Stadt verließen: Ratefreund ist angewidert von deren Kunstbetrieb und sucht das Land, in dem die hohe, die wahre, die echte Kunst gedeiht; und Hoffegut ist von der Liebe bitter enttäuscht und gewillt, im Reich der Vögel das Idealbild seiner Sehnsucht zu suchen, ein Weib schöner, zärtlicher, treuer als die Menschenfrauen.

Welch köstliche Perspektive für ein Drama! Abbild, Vorbild, Zerrbild konnten in launetoller und lüfteleichter Art gegeneinander gewirbelt werden. Musik, Dichtung, Tanz, Malerei: in Ernst und Scherz konnten Ideal und Wirklichkeit in ergötzlichen Wettstreit treten. Und die Suche nach dem Frauenideal: welche Möglichkeiten auch hier, in Scherz und Ernst zu spotten, zu geißeln, zu träumen, zu schwärmen! Welcher Vorwurf für ein Drama mit Musik! Es konnte ein Drama werden von dem lächelnden Ernst und der schwermütigen Heiterkeit der Meistersinger: noch beschwingter, noch entrückter, allein dem spielenden Ernst der Phantasie gehörig.

Was aber hat der Undichter aus seinem eigenen köstlichen Einfall gemacht? Ratefreund und Hoffegut treten also in das Reich der Vögel ein und sehen alsbald, daß dieses Reich gar kein Reich, kein Staat, keine Stadt ist. Was aber vielleicht gerade der Entwicklung der wahren Kunst und des wahren Gefühls förderlich sein könnte. Und so konnte der Dichter eine Utopia der idealen Menschenwelt in leichter Verkleidung mit farbigem Pinsel entwerfen. Statt dessen biegt er plötzlich ins Politische ab. Ratefreund veranlaßt die Vögel, zwischen der Menschen- und Götterwelt ihre Stadt zu bauen. Nach deren Fertigstellung wird sie mit einer Hochzeit eröffnet. Wessen? Etwa Hoffeguts mit einer Liebsten? Nein doch: der Frau Taube mit dem Herrn Täuberich! (Heiliger Aristophanes, vergib dem Dichter, er weiß nicht, was er tut!) Also wahrhaftig: richtige Taubenhochzeit, mit Werbe-Padedöh, traulichem Nestchen, in dem das Paar verschwindet, kleinen Vögelchens, die schelmisch durch die Ritzen gucken: kurz der niederträchtigste Kitsch wie ihn kein Stückeschreiber zwölfter Güte auf die Bühne zu bringen wagte. Dann aber besinnt sich der Dichter, krempelt die Ärmel auf und beginnt abgründig tief zu werden. Prometheus tritt auf, hält eine mächtig lange Rede, frei nach Parzengesang und Schicksalslied, und kündet dem neuen Vogelreich ein böses Ende durch den strahlenden Zeus an — welch drohendes Geschick manchem Zuschauer als gerechte Vergeltung für die Taubenhochzeit erscheint. Dann naht Zeus im Gewitter — Paukenwirbel rechts unten im Orchester — und die Lösung dieses herrlichen Dramas

besteht darin, daß durch den Regen die Vögel und Ratefreund — naß werden (wirklich: naß werden!) und nun genug von der Reichsgründung haben.

*

Man kann, beim Zeus, nicht schlimmer Aristophanes verunglimpfen, nicht schlimmer die Idee des musikalischen Dramas verunglimpfen. Was, zum Teufel, hat Musik mit dieser albernen Reichsgründerei zu tun? Was haben wir damit zu tun? Was haben Ratefreund und Hoffegut damit zu tun, die das Reich der Kunst uud der Liebe finden wollten?
Warum ließ der Undichter nicht die Vögel all in ihrer Künstlerschaft anmarschieren? Zu Ehren von Freund Ratefreund würde etwa ein großes Elitekonzert veranstaltet. Die Tauben gurren einen feierlichen Choral, die Finken tirilieren eine fröhliche Kantate, Frau Grasmücke brilliert in blendenden Koloraturen, und Marabus-Raben und Rohrdommeln exekutieren einen kernhaften Männerchor. Da aber das Vogelvolk nicht nur aus Musikern, sondern auch sonst aus allerlei kunsthaftem Volk besteht, so zeigen sich Pfau und Goldfasan, Kolibri und Paradiesvogel in der Pracht ihrer von trefflichen Malern entworfenen Gewänder. Und dann kämen die Schwalben und zeigten ihre graziösen Tänze, die Lerche wippte auf den Fußspitzen, ein Sperber zöge ruhevoll beglückende Kreise. Aber dazwischen wären allerlei Vögel zu sehen, wie sie auch anderwärts den Troß der Kunst bilden: die watschelnde Quatschente mit ihrem Gatten. dem Banquier Pinguin; Fabrikant Truthahn aus Glaucha; Leutnant von Kranich; Reporter Sperling. Dann aber würde vielleicht Ratefreund von verzehrendem Ehrgeiz ergriffen, dem Vogelvolk zu beweisen suchen, daß ihre Kunst veralteter Plunder sei, und ginge mit Feuereifer daran, die Kunst im Vogelreich nach neuestem Menschenstil zn reformieren. Und so wäre bald darauf die jüngste Kunst zu hören und zu erblicken: die atonale Hymne; der expressionistische Pfau; der Jazz, exekutiert vom vereinigten Hühnerhof, getanzt von Gänsen und Störchen.

Freund Hoffegut aber . . . .
Nun, für Freund Hoffegut hat Braunfels ganz gut gesorgt. Unvermittelt steht mitten in der Vogelreichsgründerei eine schöne dichterisch geahnte Scene. Hoffegut hört die Nachtigall, und in ihr findet er den Traum seiner Sehnsucht erfüllt. Er umfängt sie, sie küßt ihn: und in diesem Augenblick belebt sich ihm die ganze bisher stumme Welt. Quellen und Bäume rauschen stärker, die Stimmen der Nacht beginnen zu klingen, die Blumendüfte rufen in lockendem Chor, die Klänge der Ferne zittern durchs mondbeschienene Laubwerk, und Liebe wird zum allumarmenden Päan der Natur.
Aber diese Scene, die Sinn, Ziel, Krönung des Werkes sein müßte: ohne Kunst, ohne Wissen um die Oekonomie des Dramas ist sie achtlos vertan. Ohne Zusammenhang, ohne Rücksicht auf ihr spezifisches Gewicht, ohne Vorbereitung, ohne Hinsteigerung steht sie, ein schöner Findling, verwundert da zwischen Stadtgründung und Taubenhochzeit.
Und was für fürchterliches Zeug läßt der Undichter dieses Paar miteinander reden, das in seiner Liebesverbundenheit und Allverbundenheit zu den letzten zitternden Höhen des Ausdrucks ansteigen müßte! So äußert Hoffegut, in den Armen die Erfüllung seines Liebestraums haltend:

Süßes Vögelein,
laß mich dein Herzchen fühlen!
Wie rasch es schlägt!
Wie glüht dein Puls,
wie atmet dein schwellend Brüstelein!
Deine Wärme, sanft berieselnd,
strömt auch über mich,
süß erglühn fühl ich mich.

Ich glaube bestimmt, daß mit aller Mühe niemand aufzutreiben gewesen wäre der zu dieser Scene solches Sattelleder zusammengedichtet hätte.

*

Genug. Es ist nicht wichtig, ob Herr Walter Braunfels seine Musik an ein schlechtes Drama verschwendet; auch nicht, ob die paar deutschen Bühnen, die musikalische Dramen geben können, den ungeheuren geistigen und materiellen Aufwand an eine Oper vertun, die zu raschem Sterben verurteilt ist, weil ihr die Voraussetzung des musikalischen Dramas fehlt, nämlich das Drama. Aber es ist wichtig, daß endlich einmal die Opernkomponisten eine Ahnung davon bekommen, was die Voraussetzungen dieser Kunstgattung überhaupt sind. Und daß sie endlich die überhebliche Meinung ablegen, deutsch dichten zu können, weil sie sich auf deutsch mit Schaffnern und Regierungsräten zu verständigen vermögen.
Im musikalischen Drama, mag es nun Oper oder Spieloper oder Operette oder sonstwie heißen: niemals darf der Text die ancilla der Musik, gewissermaßen Mannequin für das musikalische Kleid sein. Sondern am Anfang steht das Drama. Das aus dramatischem Geist geborene, mit dramatischen Mitteln dargestellte Drama. Das Drama der einfachen klaren Linien, nicht der seelischen, dialektischen Details. Das in großem Sinne pantomimische Drama, das in dramatischen Situationen gipfelt, zu denen die ungewortete Sprache der Musik die Seele des Beschauers zwingend geleitet. Das Drama, das nie versuchen darf, das Leben selbst wiederzugeben; sondern überlebensgroß und freskohaft vereinfacht als Mythos — oder verkleint und grotesk verzerrt als heiter bewegliches Spiel Abbilder und Gleichnisse des Lebens gibt.

*

Aber freilich: sind die Dichter minder überheblich? Lehnen sie es nicht meistens ab, ihre Kunst in den Dienst einer mit der Musik gemeinsamen Sache zu stellen? Ist es nicht kläglich, daß die Verfassung von Operntexten zumeist statt in den Händen von Dichtern in den Händen von Schreibern liegt? Daß erwachsene Menschen, die sich den Erschütterungen, Erhebungen, Erheiterungen eines musikalischen Dramas hingeben wollen, über sich Handlungen und Reden ergehen lassen müssen, wie sie etwa in der „Entführung" oder in den „Gezeichneten" verzapft werden? Statt daß sich Dichter und Musiker verbünden, um aus dem Vergänglichsten: der Flut hinströmender Töne, verklingender Worte, verwehender Gesten tiefste Erregung der Sinne und der Seele zu schöpfen; gleichwie der von Brahma. Begnadete aus flutendem Wasser beglückendes Kristall zu formen vermag.

Musikphysiologie

Neue Instrumente (II. Gongspiele, III. Anklongs)

Von Dr. JAAP KOOL

Auf den ersten Blick ist es völlig unverständlich, warum ein Instrument, daß so dominierend die Musik anderer Kulturen beherrscht, wie es das Gong tut, bisher in unserer Musik eigentlich keine Verwendung gefunden hat. Dabei handelt es sich keineswegs um ein primitives oder rohes Instrument. Im Gegenteil! Curt Sachs, dessen hervorragenden Büchern ich so vielerlei Tatsachen verdanke, charakterisiert das Wesen dieses Instrumentes folgendermaßen (Handbuch der Musikinstrumente Seite 32): „Wer meist nur die schlechten blechernen Exemplare kennt, die in unseren Landhäusern die Familie zur Mahlzeit rufen, oder die wesenlosen unmusikalischen „Tamtams" unserer Orchester, kann sich keinen Begriff davon machen, was ein Gong in seiner indischen Heimat bedeutet. Wie jedes Metallgerät, das wir aus Südostasien bekommen, klingt, wie jedes Betelgefäß, jeder Becher einen wunderbar reinen und kräftigen Ton hergibt, so haben auch die Gongs eine Rundung und Fülle, eine Reinheit und Klarheit des Klanges, die immer von neuem bezaubert. Zwischen den kleinen silbrig klingenden Stücken des nördlichen Hinterindiens und den metergroßen javanischen Riesengongs mit ihrem unvergleichlich majestätischen, geheimnisvoll übersinnlichen Glockenton ist ein Reichtum von musikalischen Farben eingeschlossen, dem das europäische Instrumentarium nichts an die Seite zu stellen hat. Die führenden Kulturvölker Hinterindiens und Javas haben dann die einzelnen Gongs zu Gongspielen zusammengezogen. Von diesen Gongspielen hat Europa nichts übernommen, nicht einmal das Gong selbst."

Der Grund hierfür ist zunächst in der prinzipiell andersartigen exotischen Musik zu suchen. Die europäische Musik wird beherrscht und charakterisiert durch die Streichinstrumente (symbolisch ist die Geige), die exotische Musik, z. B. das javanische Gamelan wird charakterisiert durch die Schlagzeuginstrumente (symbolisch ist das Gong). Das Streichquartett, das den eigentlichen Kern unserer Orchester bildet, bedingt unsere ganze Kompositionsweise, die Betonung der Melodiebildung, der Stimmführung, Kontrapunktik und der Gesetze der Harmonielehre, d. h. der harmonischen Verknüpfung melodischer Vorgänge. Das Schlagzeug eines javanischen Orchesters kultiviert dagegen in viel ausgeprägterem Maße, als es unsere Musik tut und kann, den Rhythmus. Die Feinheiten dieser exotischen Musik liegen in dem Variieren und Kontrapunktieren der rhytmischen Zeiteinteilung, die durch das Gong beherrcht wird. Dies bedingt die Kompositionsweise exotischer Musik: die Betonung und Verknüpfung rhythmischer Stimmführung. Deshalb ist es nicht richtig, daß Reisende und spätere Bearbeiter uns immer nur die Melodien exotischer Musiken, zuweilen noch europäisch harmonisiert (Bantok, Capellen, Niemann) übermitteln. Man stelle sich einmal vor, welch' kläglichen Eindruck unsere Musik dem Javaner machen

müßte, der nur den Rhythmus unserer Lieder sammeln würde. Ohne auf das für uns so aktuelle und überaus interessante Problem der Entwicklungsmöglichkeit unseres Rhythmusempfindens hier näher eingehen zu können, möchte ich doch ein paar Bemerkungen aus den fesselnden Arbeiten E. v. Hornbostels einfügen, die das oben gesagte bestätigen. Gleichzeitig wollen wir, eingedenk, daß die hier behandelten Instrumente in erster Linie zum Aufbau einer neuen Tanzmusik gedacht sind, die große Bedeutung, zunächst der exotischen Musik überhaupt, dann aber die Anwendungsmöglichkeit rhythmischer Entwicklung im Tanz betonen. „In vieler Hinsicht zeigt sich die Rhythmik der Exoten unserer modern-europäischen weit überlegen. (E. v. H. Ueber den gegenwärtigen Stand der vergl. Musikforschung.) Drei- oder sechsteilige Trommelbegleitungen zu zwei- oder vierteiligen Melodien; fünfteilige, siebenteilige und noch kompliziertere Taktarten gehören außerhalb Europas zu den Alltäglichkeiten. (Ueber vergleichende akustische und musikpsychologische Untersuchungen. Zeitschrift für angew. Psychologie 1910.) „Viele afrikanische Trommel- und Xylophonrhythmen sind für uns völlig unbegreiflich und bleiben es auch bei eingehendem Studium. In manchen Fällen gelingt es uns, den Rhythmus aus dem Gedächtnis wiederzugeben, jedoch niemals, wenn wir versuchen, ihn in unserer Weise auszuzählen, also zu analysieren (!!) In anderen Fällen wieder kann man sich wohl durch mechanische Kunstgriffe davon überzeugen, daß einem rhythmischen Motiv bestimmte, auch zahlenmäßig ausdrückbare Gesetze zu Grunde liegen, ist aber außerstande, das Motiv aufzufassen und zu reproduzieren."

Aber noch in einem weiteren Sinne ist das Gong für die exotische Musik symbolisch. Bekanntlich hat dieses Instrument in dem javanischen Orchester die Aufgabe, immer das Ende eines Musikteils anzugeben. Nur in verhältnismäßig langen Zeitperioden — nahezu gleicher Länge — gleichsam die Cäsuren angebend, ertönt das Gong. Die javanische Musik erinnert hierin an unser „Thema mit Variationen", und zwar mit rhythmischen Variationen, an deren Ende, statt des Abschlusses mit der Tonika, der Gongschlag ertönt. Dieser Abschluß ist aber gleichzeitig der Anfang der neuen Phase (Janusprinzip, vergl. Hornbostel u. a. in Formanalysen an siamesischen Orchesterstücken). Diese javanischen Orchester spielen bei religiösen und festlichen Anlässen oder als Begleitung der Wayang Schattenspiele oft mehrere Tage und Nächte lang hintereinander durch (vergl. z. B. Noto Soeroto, in Mudato, Tydschrift voor Oost-indische Musik, dans en toneelkunst 1920). Es sprechen nun viele Gründe dafür, daß nicht die Variationen ursprünglich das Wesentliche gewesen sind, sondern der Gongschlag. Daß also die Musik erst später selbständige Bedeutung erhalten hat und ursprünglich nur dazu diente, die Zeit zwischen den einzelnen Gongschlägen abzumessen und auszufüllen. Es ist dies nur eine Hypothese, die zu beweisen zunächst außerhalb meines Interessenkreises liegt, die mir aber für das Verständnis exotischer Musik wertvoll scheint. Es würden dann die Gongschläge ursprünglich im Dienste einer religiösen Zeitmessung gestanden haben. Der Ursprung hiervon liegt tiefer. Auf Neu-Guinea (vergl. Fuhrmann, Neu-Guinea, Folkwang-Verlag) hat es bis vor Kurzem noch Priester gegeben, die an einer langen Perlen- oder Knotenkette ganze Tage lang Sprüche und Zauberformeln von nahezu gleicher Länge hersagten und dabei jedesmal nach Art unseres Rosenkranzbetens eine Perle durch die Hand gleiten ließen. So stellten sie gewissermaßen lebendige Uhren dar. Nach Ablauf großer Zeitperioden schlugen sie auf ein Brett oder rasselten mit der Tanzrassel. Mit fortschreitender Entwicklung schlugen sie auf die Signaltrommel, an deren Stelle schließlich das Gong getreten

ist. Deshalb finden wir das Gong — dessen Ton als heilig gilt — bei allen Anlässen, welche zu einer gewissen Zeit die Gemeinschaft zusammenrufen, z. B. in japanischen Buddha-Tempeln und bei chinesischen konfuzianischen Zeremonien, wo heute z. T. noch das ganz primitive Schrabstockinstrument, das Yü, im Tempeldienst gebräuchlich ist. Es besteht aus einem Holztiegel, auf dessen Rücken Metallzähne oder zahnartige Auskerbungen angebracht sind. Der Spieler rasselt (oder beim javanischen abgestimmten Saron schlägt) mit einem Stock über den Rücken und gibt dadurch das Ende der Zeremonien und der Musik an (vergl. Sachs, Real. Lex. Seite 427). Gongs, Glocken und tönende Platten finden wir zur Einteilung fast aller kultischen Handlungen bei den Ägyptern, Assyrern etc. und vielleicht steht hiermit in rudimentärem Zusammenhang das Schlagen unserer Turmuhren und Läuten der Kirchenglocken. Erwähnt sei auch, daß in Indien die Musik noch in enger Beziehung zur Zeit steht. Die „Rägas", wohl am besten (nach Abraham und v. Hornbostel) mit „Melodientypen" übersetzt, sind Melodien verschiedenen, jedoch deutlich ausgeprägten Charakters, die nach den Stunden und Zeitperioden des Tages eingeteilt sind, an denen sie gespielt werden dürfen." Der Inder verbindet damit z. T. musikalische, z. T. religiöse und zauberische Gefühle und glaubt, daß diese „Rägas" nur in der vorgeschriebenen Zeit ihre größtmögliche Wirkung zu erzielen vermögen. (Sollte dem ein richtiger Kern zu Grunde liegen?) Angenommen, die Musik habe also ursprünglich im Dienste der Zeiteinteilung gestanden, so bekommen viele Eigenarten der exotischen Musik eine natürliche Erklärung.

Erstens: die variationenhafte Form. Die Zeit zwischen den einzelnen Gongtönen wird mit einem rhythmischen „Cantus firmus" (in der Sprache des Mittelalters vergl. Max Weber: Die rationalen und soziologen Grundlagen der Musik) ausgefüllt. Dieser wird nicht von einer Melodie tragenden Oberstimme, sondern von einer Mittelstimme, sei es vom singenden Tenor oder von einem Schlaginstrument in der Mittellage ausgeführt. Die Oberstimmen führen währenddem im „Discantus" melodische, vor allem aber rhythmische Figurationen aus, die nach jedem Gongschlag im Gegensatz zum gleichbleibenden „Cantus firmus" variieren. Daraus erklärt sich in natürlicher Weise die symmetrische Grundform dieser Stücke (vergl. v. Hornbostel, Formanalysen an siamesischen Orchesterstücken). In seiner Rhapsodie nègre hat Francis Poulènc diese Eigenart — ins europäische übersetzt — gut wiedergegeben.

Zweitens verstehen wir die Entstehung des fein differenzierten rhythmischen Empfindens. Wir haben es bereits oben erwähnt. Für uns liegt hierin die größte Anregung der exotischen Musik zu produktiver Arbeit. Diese Musik kennt keine harmonische Verknüpfung verschiedener Themen und wird daher zu einem ständig wiederholten „Cantus firmus" in erster Linie rhythmische Variationen empfinden. Gleichzeitig leuchtet uns die „Heiligsprechung" dieser Musik ein. Wie alles, was mit der Sonne in direktem Zusammenhang steht, z. B. die Reihenfolge der Farben, deren sonnengleiches weißlich Gelb am Höchsten gewertet wurde, oder die Zeit und die Sonnenuhr, so verehrte man naturgemäß auch die den Lauf der Sonne begleitende Musik.

Drittens und vor allem aber verstehen wir, warum diese Musik so völlig undramatisch ist. Ganze Nächte, ja — wie unter anderen Dauthendey (Die Hochzeit des „Nagels der Erde") erzählt — mehrere Tage und Nächte durch hinter einander ertönen die Gamelans bei der Hochzeit des javanischen Sultans. Das Aufstellen eines mit Energie geladenen Themas, das Ausarbeiten und Steigern desselben zur effektvollen Wirkung, wie es

unsere Musik verlangt, ist dieser Musik völlig fremd. Sie tönt und tönt weiter, träumt und vibriert, wie eben der einzelne Ton — wie Dauthendey sagt „die Himmelsmusik" — des Gongs tönt und träumt.

Dieser Ton des Gongs zwingt uns zu einer neuen Betrachtung des Eigenwertes eines Tons. Wer einmal den sonoren, voluminösen, wirklich fast sakralen, bezaubernden Ton eines klaren, metergroßen javanischen Gongs gehört hat, weiß, daß dieser Ton Platz braucht, besser, Zeit benötigt zu seiner vollen Entwicklung. Es ist ein Ton, dessen Wert nicht im Zusammenhang mit dem ganzen harmonischen Gebilde, sondern nur als Einzelerscheinung zur vollen Geltung kommt. Das ist von großer Bedeutung, wenn wir uns mit dem Gedanken beschäftigen wollen, das Gong unserer Instrumentation anzugliedern. An sich läge der Gedanke nahe, das Gong in eine Schlagzeuggruppe mit dem Becken oder dem Tamtam unterzubringen und statt des Geräusches dieser Instrumente in Zukunft den Klang des Gongs vorzuschreiben. Das wäre eine Verkennung des Gongtones. Becken und Tamtam sind höchste dramatische Effekte. Das Gong ist ein klangliches Einzelindividuum. Es mag Richard Wagner im Parsifal etwas Ähnliches wie der Klang der Gongspiele vorgeschwebt haben, d. h. wenn es einem Komponisten, der seine Sänger mehr schreien als singen läßt, zuzutrauen ist, daß er ein Organ für den Eigenwert eines Tones gehabt hat. Richard Strauß (Frau ohne Schatten), Saint-Saëns (La Princesse jaune) u. a. m. haben auch Gongs vorgeschrieben, doch immer als Effekt-, niemals als Klang-Instrumente.

Zweifellos liegt in unserer fortlaufenden fließenden, von Stimmführung getragenen Musik ein Hinderungsgrund, das Gong sinngemäß in unseren Partituren zu verwenden, jedoch gibt es gerade in der modernen Entwicklung der Musik verschiedene Möglichkeiten, das Gong zu verwenden. Ich denke hier naturgemäß in erster Linie an die zur Zeit am dringendsten gewünschte „Gebrauchsmusik": Die Musik zum Bühnentanz und zur Tanzpantomime, also ebenfalls eine Musik, die in erster Linie im Dienste einer Zeiteinteilung steht. Daher geben gerade auf diesem Gebiete der Musik die Eigenarten der exotischen Musik uns so viele Anregungen, und deshalb ist es nicht ein rückwärts, sondern vorwärts gerichtetes Interesse, das uns zum Erwähnen der exotischen Musik an dieser Stelle bestimmte.

Ein späterer Artikel möge die musikalischen Entwicklungsmöglichkeiten dieser „Gebrauchsmusik", sowie die spezielle Verwendung der Gongs darin berücksichtigen, während ich hier noch kurz auf das Instrumententechnische des Gongs eingehen möchte.

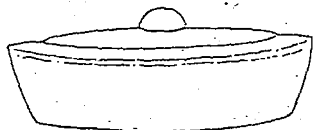
Die Herstellung eines echten javanischen Gongs ist sehr schwer und teuer. Von Freunden in Java habe ich vor einem Jahr ein Gong geschenkt bekommen, die mir ihre Unkosten inklusive Transport auf Befragen mit 600 Gulden angaben (etwa 60000 Mark). Durch den hohen Preis wird natürlich die häufigere Verwendung bei uns ausgeschlossen, und es liegt der Gedanke nahe, daß es billiger wäre, solche Gongs bei uns anfertigen zu lassen. Aber schon ein kurzer Blick in das Buch von Jacobsohn und van Hasselt „de Gong-Fabrikatie te Semarang" überzeugt uns von der außerordentlichen Schwierigkeit der Gongherstellung. Einige kurze Daten mögen dies bestätigen:

Die Fabrikation zerfällt in vier Teile: Das Gießen, Schmieden, Abfeilen und Polieren und das Stimmen. Weitaus die schwierigsten Teile davon sind das Schmieden und das Stimmen. Aber schon der Guß erfordert große Sachkenntnis und sorgfältige Ueberwachung. Die Gussmasse besteht, ähnlich wie beim Glockenmetall, aus etwa 77 Prozent

Kupfer und 23 Prozent Zinn. Jedoch diese Zusammensetzung ist nur theoretisch so genau festzulegen. Praktisch muß der Gießer von Zeit zu Zeit kleine Stangen gießen, an deren Bruchfläche er erkennt, ob die richtige Mischung der Metalle eingetreten ist. Das Kupfer ist schwer schmelzbar, das Zinn bekanntlich sehr leicht. Durch die Vereinigung der beiden Metalle verbinden sich auch die Eigenschaften und das Kupfer wird daher leichter schmelzbar und braucht, einmal erwärmt, eine längere Zeit zum Erkalten. Die Masse hält die Wärme gleichsam länger fest und bleibt daher länger in schmiedbarem Zustand. Jedoch stellen sich auch nachteilige Wirkungen ein. Durch den Zinnzusatz wird die Bronze weniger dehnbar und schmiedbar, aber spröder und härter als reines Kupfer. Die Kunst besteht nun darin, an den Gußproben zu erkennen, wann Vorteile und Nachteile dieser Legierung sich die Wage halten. In einer javanischen Schmiede ist im Sande ein Loch gegraben, worin auf einem Holzkohlefeuer in einem irdenen Topf die Masse zum Schmelzen gebracht wird. Der Gießer nimmt von Zeit zu Zeit mit einem langstieligen Löffel eine Probe des Metalls, die er im Sande neben sich in Stangenform gießt. Ist die Mischung richtig, so nehmen der Gießer und seine Gesellen mit langen Zangen den irdenen Topf aus dem Feuer und gießen in einer vorher bereiteten Form einen runden Metallkuchen, der nur an einer Seite ein wenig konkav ist.

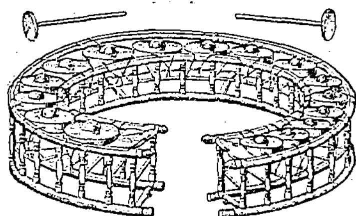
Aus diesem rohen Kuchen wird nun das feingewölbte Gong allmählich herausgehämmert. Unzählige Male muß der Kuchen wieder auf Rotglut erhitzt werden, weil dies die einzige Temperatur ist, bei der die Masse eine allmähliche Dehnung d. h. also das Schmieden verträgt.

Um die Farbe der Rotglut erkennen zu können, sind die javanischen Schmiedewerkstätten stets sehr dunkel gehalten. Um das leuchtende Holzkohlenfeuer sitzen die dunklen Gestalten, drehen fortwährend den Metallkuchen, damit er ganz gleichmäßig an allen Stellen erhitzt wird, heben ihn dann plötzlich heraus und fallen mit großer Geschwindigkeit, oft sechs Mann gleichzeitig, mit Hämmern über das Gong her. Ungefähr eine halbe Minute wird energisch gehämmert, und dann wieder eine halbe Minute lang erhitzt. Diese Manipulationen werden bei einem mittleren Gong von etwa 30 cm Durchmesser 150 mal wiederholt. Dabei braucht man nur ein wenig zu lange oder zu unregelmäßig zu schmieden, so zerspringt sofort die ganze Form, ja oft genügt ein kalter Tag oder nur ein kalter Luftzug, um die ganze, äußerst sensible Arbeit zu nichte zu machen. Auf diese Weise wird aus der ursprünglich flachen Form allmählich ein Buckel,



ein erhöhter Mittelkreis und der wandartige, konische Rand herausgeschlagen. Durch dieses — an Durchkneten erinnernde — Schmieden werden alle Spannungen, die durch Kristallisationsbildungen beim Guß entstehen und durch welche die Mißtöne verursacht werden, aufgehoben. Das Gong wird — zum Unterschied vom Tamtam — dadurch zu einer einheitlichen schwingenden Masse.

Nach Beendigung der Schmiedearbeit wird das noch rotglühende Gong plötzlich in kaltem Wasser gekühlt, wodurch merkwürdiger Weise der Ton viel tiefer wird. Das Stimmen der Gongs wird in verschiedenen Gegenden verschieden gehandhabt. Verpönt ist das Abfeilen des Randes, wodurch der Ton höher wird, jedoch das Gong bei jedem Nachstimmen an Material verliert. Bei dem birmanisch-siamesischen Gongspiel, dem Krewain,

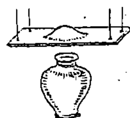


das aus 16 großen abgestimmten Gongs, die innerhalb eines niedrigen Flechtwerks in Kreisform um den Spieler angeordnet sind, besteht, wird die Stimmung durch Anschmelzen von Wachs an den Buckeln geregelt. Desgleichen bei dem chinesischen Tempel- und Palast-Gongspiel, dem Yün-lo, bestehend aus 10 Gongs an seidenen Schnüren im Rahmenwerk aufgehängt.

Bei den javanischen Gongs wird das Stimmen durch Hämmern des kalten Metalls und zwar, so weit ersichtlich, ohne Systematik vorgenommen. Man führt innen und außen am Instrument verschiedene Schläge aus und beobachtet die Wirkung auf die Tonhöhe. So erhält man allmählich und oft nur zufällig den gewünschten Ton. Bedenkt man, daß die Gongs beim Bespielen etwa jedes Jahr noch einmal nachgestimmt werden müssen, so sind wir weit davon entfernt, das Gong als ein primitives unsensibles Instrument zu bezeichnen.

Ja, wir möchten angesichts der zu überwindenden Schwierigkeiten überhaupt den Mut verlieren.

Doch gibt es glücklicherweise einen Ausweg. Durch Zufall erhielt ich vor wenigen Jahren ein primitives Gong-Instrument, vermutlich von einer der Inseln Hinterindiens. Es besteht nicht aus einer kostbaren Bronze, sondern aus einfachem geschmiedeten Gusstahl. Stahl, also Eisen mit hohem Kohlenstoffgehalt, hat zudem vor Bronze den großen Vorzug, daß es sich viel leichter bearbeiten läßt. Das oben erwähnte Instrument hat aber noch einen anderen Vorzug. Vermutlich dient beim javanischen Gong der überaus breite, konische Rand dazu, einen Resonanzraum durch Einschließen der Luft zu schaffen. Dieser Resonanzraum ist nun beim primitiven Instrument von der Gongplatte getrennt und durch einen ganz primitiven — nicht einmal irgendwie auf den Ton gestimmten — irdenen Topf ersetzt. Die Gongplatte ist ähnlich unseren Gusstahl-Klangplatten nicht rund, sondern rechteckig. An vier Stellen ist die Platte durchbohrt und an Bindfäden aufgehängt. In der Mitte ist, wie beim Gong, eine halbkugelförmige Erhöhung für den Anschlag herausgeschmiedet. Merkwürdigerweise gibt nun diese Platte beim Anschlagen, ohne daß der Resonanzkörper daruntersteht, gar keinen bestimmten Ton. Man hört leise einige unbestimmte Obertöne. Sowie aber der Resonanzkörper in Form des irdenen Topfes mit der verjüngten Oeffnung unter den Kopf der Stahlplatte gestellt wird, entsteht ein prachtvoll dröhnender und voluminöser Gongton.

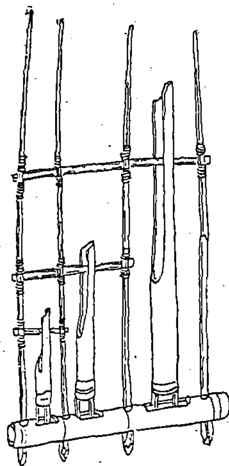


Solche Platten lassen sich bei uns gut herstellen (und kosten ungefähr 1000 Mk.), obgleich auch hier eine ganze Anzahl Schwierigkeiten zu überwinden sind. Vor allem die des Stimmens. Es ist mir noch nie gelungen, den gewünschten neuen Ton zu erhalten, sondern die Komposition mußte sich immer nach den vorhandenen Tönen richten. Würde aber von den Theatern, Orchestern und den Komponisten mehr das Gong vorgeschrieben und verlangt werden, so wäre es ein leichtes, die Industrie dafür zu interessieren und auch dieses Problem zu lösen. Die Zusammenstellung mehrerer Gongspiele wäre dann nur noch eine natürliche Folge.

Anklong.

In Java spielt die Straßenmusik eine große Rolle. Musiker- und Tänzergruppen durchziehen das ganze Land, und wo es ihnen günstig erscheint, legen sie ihre Matten für die Tänzerinnen aus, bauen für die Musiker ein leichtes Zelt als Schutz gegen die Sonne und geben ihre Vorstellung. Für diese Zwecke ist naturgemäß die Zusammenstellung der Instrumente, wie sie im sogenannten Gamelan (javanisches Orchester) üblich ist, also bestehend aus acht großen und schweren Schlagzeuginstrumenten, der Handtrommel und einer Art Kniegeige, viel zu kompliziert und vor allem zu schwer für den ständigen Transport. Man bedient sich daher bei dieser Straßenmusik der Anklongs.

Dieses Instrument besteht aus Bambusröhren, die dadurch zum Tönen gebracht werden, daß man eine dornartige Verlängerung der Röhren in einer weiten Nute des Gestells, an dem die Röhren gleichzeitig hängen, schüttelt.

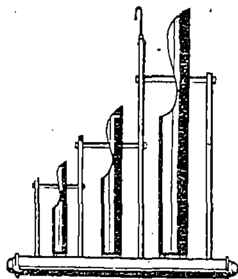


Jeder Ton bildet ein kleines Gestell für sich, da er nicht allein, sondern stets gleichzeitig mit seiner hörbaren und tieferen Oktave erklingt, so daß immer drei zusammen gehörende Röhren auch zusammen montiert sind. Der Ton dieses kleinen Apparates hat einen ausgesprochenen Bambuscharakter, klingt sehr eigenartig und voll. Beim schnellen geschickten Schütteln, wie es nur die Javaner heraus haben, erscheinen die ganz kurzen einzelnen Stoßtöne der drei Bambusröhren fast wie ein einziger vibrierender langer Ton.

In einem großen Gestell (javanisch gajor) hängen oft 20 bis 25 Tongruppen zusammen. Dieses Instrument wird von drei Personen bedient (vergl. Mudato, S. Soerjowinato 1920 Sept.). Mit dem „Pendang" (der Handtrommel) und einer sehr eigenartigen Gong-Imitation bildet es ein vollständiges Straßenorchester. Über diese Gong-Imitation noch kurz ein Wort:

Es besteht ebenfalls aus einer meterlangen Bambusröhre mit einem Durchmesser von 15 cm, die aber unten verschlossen, oben offen ist. In dieser Röhre steckt eine zweite viel dünnere Bambusröhre von etwa nur 2,5 cm Durchmesser. Wenn man nun seine Lippen an die kleinere Röhre legt und mit dem Munde den Ton — bum — eines Gongs nachahmt, hat der Klang, der erst die Innenwände der dünnen, dann der dicken Röhre durchläuft, einen ganz merkwürdigen metallenen Gongcharakter. Dieses Straßenorchester begleitet die profanen Tänze der Straßentänzerinnen, sowie die Tänze der Ordenstänzer (Tänze auf Bambuspferdchen).

Das Anklong-Instrument hat aber für uns wieder neue Bedeutung durch eine Verwendung dieses Prinzips der Tonerzeugung mit Aluminiumröhren erhalten. Die Firma Effner in Berlin baut für Variétézwecke schon seit Jahren eine sogenannte Glockenorgel



aus Aluminium, die genau wie das Anklong konstruiert ist, jedoch zuweilen noch mit einer Tastatur versehen ist.

Durch das Vibrieren der Tasten werden die Aluminiumröhren geschüttelt. Bringt man reine Konsonanzen zum Tönen, so klingt das Instrument unerträglich variétéhaft kitschig, jedoch bei engliegenden möglichst undefinierbaren Dissonanzen hat es einen außerordentlich festlichen und freudigen triangelartigen Charakter. Es ist somit ein ganz andersartiges Instrument entstanden als das ursprüngliche Anklong. Vor allem fehlt der reizvolle Bambus - Holzklang, den manche als den Hauptreiz des Anklongs bezeichnen. Der Klangcharakter des Aluminium - Anklongs jodoch ist so ausgeprägt und eigen, daß aus ihm viele neue Klangwirkungen herauszuholen wären.

Aber freilich gilt auch hier dasselbe wie für die Verwendung der Glasharmonika und der Gongs: Man wird nicht einfach für andere Instrumente gedachte Musik auf diese Instrumente übertragen können, sondern muß mit und an dem Instrument komponieren. Darin aber liegt nach meiner Ansicht gerade ihr großer Reiz und ihre Anregung.

Noten- u. Bücherbesprechungen

Neue französische Kammermusik

(Editions Maurice Senart, Paris)

Von Dr. HUGO LEICHTENTRITT

Vor mir liegen sechs Streichquartettpartituren aus dem Pariser Verlag Maurice Senart. Der erste Anblick dieser schmucken, vorzüglich gestochenen, auf gutem Papier gedruckten Bändchen erregt ein leises Gefühl des Neides über die Rührigkeit des französischen Verlagshauses und die Güte seiner Druckarbeit. Nähere Prüfung erweist, daß Güte der Arbeit auch allen sechs Komponisten nachzurühmen ist. Diese sauberen, sorgsam gesetzten Partituren sprechen deutlich für den hohen durchschnittlichen Stand der gegenwärtigen französischen Kunstübung, für die ausgezeichnete Schulung, den kultivierten Klang- und Formensinn dieser in Deutschland fast durchweg unbekannten Pariser Musiker. Ich möchte diesen Punkt nachdrücklich betonen im Hinblick auf die Neigung vieler unserer Jüngsten, alles, was Schule, Form und Klang heißt, maßlos zu verachten. Selbst der radikalste revolutionäre Franzose hat von diesen Dingen noch immer eine erkleckliche Portion sich bewahrt, nicht zum Schaden seiner Kunst. Man weiß in Frankreich besser als bei uns, daß ohne Stil, Form, kultivierte Haltung kein Kunstwerk bestehen kann, daß Naturalismus und wilde Ekstasen wohl manchmal auf viel Talent deuten, aber jede Komposition als Kunstwerk verderben, wenn sie nicht gebändigt und geläutert sind eben durch Stil, Form, gebildeten Geschmack und Klangsinn.

Ein paar Anmerkungen zu den einzelnen Werken:

George Migot's „Cinq mouvements d'eau" segeln auf den Wassern des Impressionismus. Sie versuchen dem Streichquartett ähnliche malerische Impressionen zu entlocken, wie Debussy sie aus den Klaviertasten zu ziehen versteht. Das Wasser in seinen vielfachen Erscheinungen, Meer, Fluß, See, Regen, Fontaine hat es überhaupt den französischen Impressionisten angetan. Auch Migot zeigt eine große Virtuosität in der Wiedergabe des rastlos bewegten, flutenden Wassers durch rhythmische Mittel, der malerischen Lichtwirkungen durch harmonische Mittel. So ist ein Stück malender Musik von vielfachen, erlesenen Klangreizen zustande gekommen. Freilich befriedigt es keineswegs Ansprüche auf logische Entwicklung aus den Motiven, auf Konstruktion, auf Erfindung von gewachsenen, charaktervollen Motiven. Seine melodische Substanz ist dünn, flüchtig, kurzatmig.

Madeleine Dedieu-Peters' „3 Pièces pour quatuor à cordes" sind in einem ähnlichen klangimpressionistischen Stil gehalten. Drei Lyrika von raffinierter Kultur des Harmonischen, zart in Farben, feingliedrig, von gewählter Eleganz der Haltung. Auch hier ist die melodische Substanz dünn, aber von einem zarten Duft gesättigt. Ein impressionistisches Klanggewoge begleitender Stimmen, über denen sich ein wie aus luftigen Fäden gefügtes Gespinst kleiner melodischer Phrasen auf- und abwiegt.

Bei Roland Manuel's Streichtrio finden wir uns auf ganz anderem Boden. Strengste Linienkunst, sauberster Satz, an alte Franzosen, wie Couperin, Rameau, manches an Bach gemahnend. Erwin Lendvai geht bei uns ähnlichen Problemen der Linienführung nach. Zum 20. Jahrhundert bekennt sich Manuel durch klangliche Kühnheiten mancherlei Art. Die impressionistischen Handgriffe, das schillernde harmonische Getön haben hier einer streng diatonischen, plastisch geformten Melodik Platz gemacht. Ein wertvolles Werk voll meisterlicher Züge, sicher im Stil, charaktervoll in der Haltung, sachlich streng auf die einfachste Ausdrucksformel zurückgeführt.

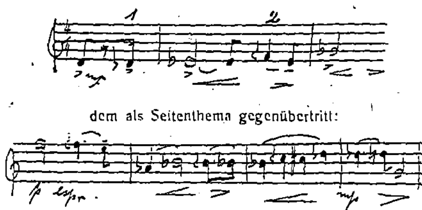
Jean Huré's zweites Streichquartett hat stärker ausgeprägten architektonischen Sinn als irgend eines der schon genannten neuen französischen Werke. Nicht so sehr an Rameau oder Bach knüpft Huré hier an, als vielmehr an die letzten Beethovenschen Quartette. In energischer, dichter Polyphonie entwickelt er in drei Teilen, die zu einem mächtigen Satze zusammengefaßt sind, seine an Zahl geringen, aber überaus plastischen Motive. Von impressionistischer Technik auch hier kaum eine Spur; lyrische Weichheit hat hier keinen Platz. Eine schwere Musik, nicht nur weil sie schwer zu spielen ist sondern auch weil sie Gewicht hat. Der Reichtum an Gedanken, an Kombinationen und interessanter, logischer Gestaltung gibt diesem Quartett einen hohen Rang.

Ch. Koechlin's erstes Streichquartett in D-Dur nimmt eine vermittelnde Stellung ein zwischen der herben, absoluten Musik eines Huré und der Eleganz, der Lyrik und Farbigkeit der rein impressionistischen Partituren. Koechlin bietet ein regelrecht geformtes viersätziges Quartett vom Brahmschen Typ, macht sich aber die klangliche Virtuosität der Impressionisten zunutze und kommt durch die glückliche Vereinigung beider Arten zu einer Musik, die wirklich, wie es in der Überschrift zum ersten Satz heißt: „charme et souplesse" besitzt. Eine reiche und lebendige Rhythmik ist kein geringer Vorzug dieses schönen und wertvollen Quartetts.

Darius Milhaud schließlich ist der radikalste der hier genannten Musiker. Sein viertes Quartett überrascht in der Partitur zunächst durch sein einfaches Notenbild, die Knappheit seiner drei Sätze, die volksliedartig schlichte Fassung seiner Themen, die wirklich singbare Themen sind, nicht gestammelte Seufzer, seltsame Schreie, zerstückelte Phrasen in schwierigen Intervallsprüngen, wie sie bei unsern Expressionisten die Mode geworden sind. Auch Milhaud hat sich hier von den impressionistischen Methoden der Debussy-Schule durchaus zurückgezogen. Sein Radikalismus besteht in der rücksichtslosen Anwendung einer strengen Stimmführung, die sich nicht gebunden fühlt durch jene Regeln des Zusammenklangs, die vom Terzen-Dreiklang sich herschreiben. Die Art wie das ganze Quartett hindurch geflissentlich jeder einzige Dreiklang auf das peinlichste vermieden wird, hat schon etwas von jenem Fanatismus an sich, der im Reformeifer des Guten gar zu viel tut und sich einer neuen Einseitigkeit und Beschränktheit verschreibt, die leicht zur Manie wird, weil sie nicht auf die natürliche physikalisch-akustische Basis sich berufen kann, die dem Dreiklang seine Kraft gibt. Warum den Dreiklang erwürgen, weil man neue harmonische Möglichkeiten gefunden hat? Die neue Manier, bald vielfach nachgeahmt, muß und wird sich schnell abnutzen; anstatt Bereicherung des Tonmaterials werden wir dann Verarmung durch vielfache Wiederholung scharf gewürzter Klänge haben, denen die gleichsam „neutrale" Basis des weniger aufreizenden, aber dauerhafter wirksamen Dreiklangs fehlt. Solche Kinderkrankheiten radikalen Gebahrens muß man bei Milhaud mit in den Kauf nehmen. Glücklicherweise erschöpft sich seine Modernität nicht in der revolutionären Geste. Milhauds musikalische Potenz steht außer Zweifel.

Alois Hába. Op. 7: Streichquartett im Vierteltonsystem. Universal-Edition A. G. Wien. Copyright 1921.

Eine Kühnheit ohnegleichen bedeutet das vorliegende Werk. Nicht deshalb, weil der Komponist den vier Streichern (2 Violinen, Viola, Violoncello) darin überhaupt das Greifen von neuen Intervallen zumutet, sondern vor allem deshalb, weil er das gleich für das ganze langausgesponnene Werk, auch in den hohen Lagen und gar in schnellem Tempo verlangt. Man wird mich, den Erfinder des Harmoniums mit Vierteltönen (NB. diese stehen hier auf einer Klaviatur zur Verfügung) und den ersten Komponisten, der für ein Tasteninstrument mit Vierteltönen schrieb, gewiß für keinen Rückschrittler halten, aber ich muß doch sagen, was Hába verlangt, ist ein bißchen viel auf einmal. Hinwiederum: technisch viel leichtere Werke sind ja zur Zeit ihres Entstehens für unausführbar gehalten, aber schließlich eines Tages doch gespielt und bisweilen gar volkstümlich geworden. Also die Möglichkeit der Ausführung darf uns nie hindern, dem „Ding an sich" unbefangen näher zu treten. Hábas Quartett hat die üblichen vier Sätze: Allegro, Scherzo, Largo, Allegro, die ohne Pausen gespielt werden sollen. Diese äußere Einheit des Ganzen ist durch seine innere Einheit durchaus bedingt: baut sich das Werk doch in allen vier Teilen auf dem gleichen thematischen Material auf, und zwar im wesentlichen auf dem Hauptmotiv:



dem als Seitenthema gegenübertritt:

1 = einen Viertelton höher als d; bichromatische Erhöhung; nach meiner Nomenklatur also: hoch-d.
2 = einen Viertelton tiefer als f; bichromatische Erniedrigung; nach meiner Nomenklatur also: tief-f.)

Ich setze beide Notenbeispiele nur hin, um dem Leser wenigstens ein ganz schwaches Bild davon zu geben, wie Vierteltonmusik auf dem Papier aussieht, und weil ich meine, daß man sich die bichromatischen Schritte darin wohl auch ohne Zuhilfenahme eines Instrumentes vorstellen kann. Sobald es sich um bichromatische Zusammenklänge irgendwelcher Art handelt, wird solche Vorstellung von „Unerhörtem" natürlich fast zur Unmöglichkeit.

Man sieht: der Komponist verzichtet nicht auf das alte Mittel, durch Gegensätze zu wirken. Und das ist gut so, bringt er doch im übrigen noch genug des Neuesten (von den Vierteltönen ganz abgesehen). Nach dieser Richtung wäre besonders die überaus dissonanzenreiche harmonische Struktur zu nennen. Aber ganz im guten alten Sinne mannigfaltig ist wieder seine Rhythmik, und bemerkenswert vor allem die geschickte Entwicklung des Ganzen aus den wenigen Motiven. Wie hier die nötigen Umwandlungen „gemacht", wie die Themen durchgeführt sind, das vollends kann selbst ein konservatives Gemüt nur mit dem Wort: meisterlich bezeichnen! Ebenso vortrefflich ist Hábas Polyphonie und der Stil des Ganzen: es ist echte Kammermusik, kein reduzierter Symphonie-Satz!

Auf die einzelnen Teile (eigentlich ist ja das Ganze nur ein Satz) näher eingehen möchte ich jedoch nicht gern. Es wären dazu viele Notenbeispiele erforderlich, und auch diese würden dem Leser bei seiner Unbekanntheit mit dem Vierteltonsystem schließlich doch nur wenig sagen. Uebrigens bin ich überhaupt ein Feind solcher Bruchstückeleien. Wer der ganzen Richtung den nötigen guten Willen entgegenbringt, der lasse sich die kleine Partitur kommen; sie wird ihm mehr sagen als die schönsten und reichlichsten Fragmente daraus, selbst für den Fall, daß es ihm nur gelingen sollte, ganz wenige Stellen wirklich innerlich zu hören.

Die beste Tat für das Werk, wie für die Bichromatik überhaupt, wäre natürlich eine Aufführung. Und ... eine solche hat bereits stattgefunden — aber — das war keine Aufführung!! Ja: würde mir nicht mein Chronisten-Gewissen schlagen — — ich möchte sie am liebsten totschweigen!! Man höre: Ein Brüsseler Streichquartett (doch, die Namen müssen genannt werden! die Herren heißen: Onnou, Halleux, Prévot, Quinet) wirkt in dem 5. Konzert des Herrn Jean Wiéner in Paris mit. Datum: 30. März 1922. Ort: Salle Gaveau. Als letzte Nummer des Programms sollen sie das Quartett spielen. Netto vierzehn Tage zuvor hatte man ihnen die Noten nach Brüssel geschickt. Diese kurze Spanne Zeit genügte den Herren zum Vertrautwerden mit einem ganz neuen Tonsystem, von dem sie noch niemals einen Ton gehört, geschweige denn gespielt hatten! Sie legen also in Paris los. Nach dem 2. Satz (Scherzo) hören sie aber wieder auf! Weiter sind sie mit dem Quartett bei ihrem vierzehntägigen Studium nicht gekommen! Resultat: ein beispielloser Mißerfolg der (in jeder Bedeutung des Wortes) guillotinierten ersten Hälfte des Werkes. Publikum und Presse waren sich darin einig, daß die Vierteltöne gänzlich überflüssige Dinge seien, wenn sie schließlich doch zu solchen chaotischen Resultaten führen. (So berichtet mir aus Paris der junge russische Komponist J. Wyschnegradsky, ein begeisterter Freund der Vierteltonsache, also nicht etwa ein Gegner.)

Wieviel an diesem Resultat die Vierteltöne wirklich schuld sind, wieviel vielleicht Mängel der Komposition, wieviel die Ausführung: keine Seele konnte oder wollte das in Paris auseinanderhalten. Man schiebt eben a l l e s auf die Vierteltöne! Hat doch noch niemand dort zuvor a n d e r e Musik mit Vierteltönen gehört, ist doch die Komposition selbst ganz unbekannt, und hat doch das Brüsseler Quartett dort einen guten Namen. Durch das sträfliche Verfahren dieser vier Herren ist aber nicht bloß das Werk eines jungen unbekannten Komponisten, sondern auch eine ganze Richtung der Tonkunst: die Bichromatik in Mißkredit geraten. Vorbei! Paris (und damit Frankreich) ist für die Bichromatik vorläufig jedenfalls verloren. Nun — die Welt ist ja aber schließlich noch größer! Darum hoffen wir, daß eines (nicht zu fernen) Tages ein deutsches Streichquartett auf deutschem Boden die Scharte wieder auswetzt, welche das wundersam tönende Becken der Bichromatik durch die „Aufführung" des Hábaschen Quartetts dort in Paris erlitten. Ueberhaupt scheint mir Deutschland der richtige Boden für das Gedeihen der Vierteltonblümelein zu sein. Und: erst nach einer g u t e n Wiedergabe des Werkes kann sich jedenfalls eine Allgemeinheit ein Urteil darüber bilden.

WILLI MÖLLENDORFF

□

Erwin Lendvai: Neue Dichtung für Männerchor Op. 17. B. Schott's Söhne, Mainz.

Der Männerchor ist Erwin Lendvais Domäne geworden. Lendvai hat in einer Reihe von Chorwerken seine Ausdrucksmöglichkeiten erprobt und geweitet. Und so ist das, was hier in diesen beiden Partiturheften vorliegt, eine Art von Zusammenfassung. Es ist kaum möglich, hier weiter zu gehen. Die Probleme des chorischen Gesangs für Männerstimmen scheinen erschöpft. Was ist das Ergebnis?

Die formale Expansionskraft dieser Chöre ist begrenzt. Sie haben kleine Ausmaße, auch die größeren unter ihnen sind nur geweitete liedhafte Ablautsformen. Das ist schon in den Texten begründet. Der Titel „Neue Dichtung" faßt vieles und ungleichwertiges zusammen. Lendvai wagte, Kurt Heyneckes starke Gethsemaneworte zu vertonen: „Alle Menschen sind der Heiland". Und daneben steht ein Glockenlied Spittelers und ein paar stille Verse von Stefan Zweig. Da bedarf es freilich der Gegensätze. Hermann Löns' schlichte Volkstümlichkeit ist ein gutes Fundament für den Chorgesang. Aber das schwer erträgliche Liedertafelpathos von Wallpachs „Siegvater" ist ebenso hemmend wie der unvermeidliche tanzende Einsiedel Bulkes allzu geringe Hemmungen bietet. Das sei des Titel wegen vorausgeschickt.

Die Kraft dieser Chöre liegt im Stilistischen. Hier ist der Chorsatz bis zu den letzten Grenzen gedehnt. Er umspannt zwischen schlichtem vierstimmigen homophonen Satz und freier achtstimmiger Polyphonie viele Zwischenwerte. Stark linear durchgefühlt ist der Chor zu Heyneckes Worten, überzeugend die Kanonmotive im „Einsiedel", sehr farbig das für Soloquartett und Chor fein instrumentierte Osterliedchen mit unaufdringlichen Malereien. In einem Falle — es ist der „Flammengesang" des zweiten Heftes — erreicht die Selbständigkeit der Stimmführung eine bemerkenswerte Intensität. Ich greife aus seinem Anfang zwei Takte heraus:

Auch in der Sprache sind die Chöre sehr verschieden. Die melodische Kraft ist nicht eben groß und bleibt vielleicht noch hinter den Grenzen zurück, welche das Instrument des Männerchors durch sich selbst zieht. Um so reicher sind Harmonik und Rhythmik. Im Harmonischen ist Lendvai wohl am weitesten in die Tiefe des Ausdrucks vorgedrungen. Dem spröden Klangkörper hat er hier oft erstaunlich reiche und auch feinere Töne entlockt. Sie verbinden sich eng mit der rhythmischen Kraft, welche die Stimmen immer neu und oft ebenso kraftvoll wie geschickt bindet und löst. Aber nirgends sind Grenzen überschritten. Alles ist sangbar, veredelte Gebrauchsmusik. Es ist wohl bereits etwas zu viel Routine in diesen Gesängen. Aber der deutsche Männerchor darf Erwin Lendvai dankbar sein. Denn er hilft ihm, den Liedertafelgeist zu überwinden. Und dies auf die klügste und darum wohl glücklichste Art: nicht von außen her, sondern von Innen heraus.

Dr. HANS MERSMANN

□

Ossip Schnirlin: Der neue Weg zur Beherrschung der gesamten Violinliteratur.

I. Band. Verlag Schlesinger, Berlin.

In dem kurzen (nicht gut geschriebenen) Vorwort*) erklärt der Verfasser, einen neuen Weg zur Erlernung und Beherrschung des Geigenspiels führen zu wollen, indem er die Meisterwerke unserer großen Musiker zu dem Lernenden sprechen lassen will. Neu kann dieser Weg nur solchen Studienwerken gegenüber genannt werden, die, wie etwa Spohrs Violinschule, ganz oder vorwiegend auf spezielle Technik und Gesinnung ihres Autors zugeschnitten sind; aber schon Joachims Violinschule durchbricht diese Enge, und auch an Sammlungen von Etüden fehlt es nicht; ich nenne die von Ludwig Abel. Wenn also auch nicht der Weg, so darf doch die Tat Ossip Schnirlins in gewissem Sinn neu genannt werden, und jedenfalls kann sie Nutzen bringen. Sie gilt dem werdenden Virtuosen, dem sie eine sehr inhaltsreiche Auslese aus der Konzertliteratur für die Geige zum Studium vorsetzt; und gewiß wird auch der schon gereifte Virtuose noch eine Sammlung bewillkommnen, die ihm so vielseitiges Material bietet und ihn immer wieder in verschiedene Gebiete lockt: denn ich vermute, daß jeder Geiger, zumal wenn er viel auswendig übt, instinktiv sich auf das zu beschränken in Gefahr ist, was ihm am besten liegt. Schnirlin zeigt auch wirklich große Kenntnis der Literatur, zudem gute Uebersicht (soweit ich das beurteilen kann, der ich ihm eben an solcher Kenntnis nicht gewachsen bin). Der enorme Fleiß, den das Werk offensichtlich beansprucht hat, brachte naturgemäß eine gewisse Nervosität und Unentschlossenheit mit sich; wer das versteht und aus eigener Erfahrung mitfühlt, für den wird wohl die Sicherheit der Einstellung mehr ins Gewicht fallen als deren hier und dort sichtbares Versagen. Dennoch scheint es mir geboten, Unstimmigkeiten und Mängel namhaft zu machen. Schnirlin schickt der Sammlung einige „Vorstudien" voraus, die, obzwar durchaus nützlich, doch nicht alle in das Werk gehören; manche stehen schon in den Elementar-Violinschulen. Freilich darf sich auch der fertige Virtuose der elementaren Uebungen nicht entschlagen, doch jeder weiß das und kennt seine „täglichen Uebungen". Dem Ziel des Werks angemessen sind z. B. die Uebungen Nr. 5; 9; Nr. 10 (erster Teil); Nr. 11 u. f. Aber warum sind im 2. und 3. Teil von Nr. 10 Oktaven-Tonleitern abgedruckt, die man ohnehin spielt? Vielfach hätte eine Andeutung genügt. Das XV. Kapitel, „Rhythmus" betitelt, wäre hier entbehrlich. In der Hauptsache bietet es Synkopenstellen, häufig mit untergeschriebener „leichterer Fassung" (gemeint ist: leichter lesbarerer Notierung). Solches hätte seinen richtigen Platz in einer Violinschule ohne eigentlich virtuosen Charakter. Vor dem Krieg, in den Zeiten des billigen Papiers und Notendrucks, hatten ja auch derartige Ueberflüssigkeiten weniger zu besagen; heute müssen wir uns größerer Strammheit in der Auswahl befleißigen. Von diesem Gesichtspunkt aus bedaure ich sogar den Abdruck mancher Stücke, die zwar technisch gesehen, unzweifelhaft in einer solchen Sammlung Daseinsrecht haben, die aber sowieso jeder Geiger besitzen muß: so z. B. des Präludiums der 6. Solosonate in E-Dur von Bach — wobei ich davon absehe, daß ich diese Musik nicht gerne in der Gesellschaft von sehr wesensanderer Art erblicke. An der Stelle, wo solches technisch hinpaßt, hätte es also genügt, daran zu erinnern und etwa die besten Ausgaben zu

*) In der vierten Zeile ist zu lesen: „Ewigkeitswerte" (nicht: „-werke").

nennen. Auch wäre durch ausgiebigeren Gebrauch der Repetitionszeichen erheblich an Raum und damit an Kosten zu ersparen gewesen; ja ich möchte noch weiter gehen und erklären, daß ich bei vielen Nummern eine abkürzende Schreibweise direkt vermisse; also nicht etwa nur der Ersparnis, sondern sozusagen der größeren geistigen Schönheit wegen. Oder waren es nicht edlere Zeiten, als man, wie Pietro Locatelli (der übrigens hier keine Stelle fand), Etüden in Skizzen schreiben und darauf rechnen durfte, daß sie auch so verstanden und beachtet werden? Ich meine nicht, der Komponist solle seine Absicht in Rätseln äußern, oder dem freien Gestalten des Ausführenden zu viel überlassen. Es wäre mir lieber, wenn Bach über die Art, wie er die Arpeggien in seiner Chromatischen Fantasie behandelt wissen wollte, unzweideutige Auskunft gegeben, oder wenn er ein paar Arten aufgestellt hätte als Beispiel dessen, was er in dieser Hinsicht guthieß. Die schönere Schreibart wäre dann immer noch die von ihm gewählte gewesen und hätte beibehalten werden können. Aber sehen wir uns die Nr. 165a in Schnirlins Werk an, einen Passus aus einem spanischen Tanz von Sarasate. Nichts als eine variierte Halbkadenz von G-Moll: Oberdominant und Quartsextakkord der Tonika, je zwei Takte lang. Das zweite Taktpaar ergibt sich wörtlich aus dem ersten, das vierte aus dem dritten, das sechste aus dem fünften. Solche Selbstverständlichkeiten, zu denen auch die regelmäßig gebildeten Sequenzen gehören, sollte man gerade in einem Studienwerk nicht ausschreiben.

Ist es schon in einer Violinschule für Anfänger, sobald es sich um einigermaßen ausgeführte Stücke handelt, oft sehr schwer, die Ordnung zu wahren, d. h. einen Einteilungsgrund beizubehalten, so war es vollends hier in vielen Fällen ganz unmöglich, eine andere als willkürliche Wahl zu treffen, und wir dürfen uns also nicht daran stoßen, wenn wir etwa dieses und jenes Stück nicht richtig zugeteilt finden. Das oben erwähnte E-Dur-Präludium von Bach steht in dem Kapitel „Breiter und fester Strich". Es fällt mir nicht ein, es ganz mit diesem Strich zu spielen, und mir von irgend einer Tradition oder den Historikern, die mir den zu Bachs Zeiten gebräuchlichen Geigenbogen vorweisen, die Ausführung mit springendem Bogen verbieten zu lassen. Aber so oder anders: das Handgelenk wird seine wichtige Rolle dabei spielen, und somit könnte das Stück eher in dem XII., dem Handgelenk ausdrücklich gewidmeten Kapitel stehen. Man nehme das nicht groß wichtig und mache sich die Einteilung nach eigenem Bedürfnis oder Besserwissen.

Der 172 Seiten starke Band, ausgezeichnet durch klaren Notendruck und gutes Papier, bringt Sätze bezw. Teile von Sätzen aus verschiedenen Perioden und Stilarten, von Corelli bis zur neuesten Zeit. Ich gebe noch die Folge der Kapitel an: I. Breiter und fester Strich, II. Spiccato, III. Staccato, IV. Arpeggio, V. Springendes Staccato, VI. Triller, VII. Terzen und andere Doppelgriffe, VIII. Oktaven, IX. Dezimen, X. Akkorde, XI. Chromatisch, XII. Handgelenk, XIII. Flageolett, einfach und doppelt, XIV. Pizzikato für die rechte und linke Hand, XV. Rhythmus. Ein „Anhang" enthält die „Anfänge von zehn berühmten Konzerten".

Ein zweiter Teil, der die (schon im ersten in einzelnen Nummern herangezogene) Kammermusik in Auslese bringen will, ist angekündigt. A. HALM

□

Othmar Schoeck. Liederalbum Band I. und II. Verlag Gebr. Hug, Zürich-Leipzig.

Schoeck ist Schweizer, das heißt: er hat das Glück einem Volke anzugehören, das mehr künstlerischen Lokalpatriotismus besitzt als das unsere und es liebt, seine schöpferischen Geister zu rühmen und sich ihres Könnens als eines Teiles ihrer selbst zu freuen. Das hat für das junge aufstrebende Talent große Vorteile, aber auch manchen nicht zu unterschätzenden Nachteil. So las ich schweizerische Kritiken, die Schoeck den „zweiten Schubert" nennen. Wollte man aber ihn tatsächlich mit diesem Maßstab messen, wollte man ihn Schubert, Wolf oder Brahms gegenüberstellen, so würde er durch das Uebermaß des Vergleichs völlig erdrückt, denn er besitzt wohl ein freundliches, liebenswertes Talent, aber Größe ist ihm versagt. Unter den zahlreichen Liedern Schoecks, die ich kennen gelernt habe, ist nicht eines, das die letzten Tiefen des Menschenherzens aufwühlt: insbesondere sind ihm leidenschaftliche Ausbrüche des Schmerzes oder der Freude versagt. Wo er sie geben will, bleibt er äußerlich, pathetisch. Seine Stärke sind volksliedhaft frisch zupackende Melodien oder Rhythmen, auch manches feine, nachdenkliche Liedchen ist ihm gelungen. Aber auch vieles mißratene unterlief ihm. Oft komponiert er „am Text vorbei", das heißt, er macht „absolute" Musik, die zur Dichtung in so gut wie keinem Zusammenhang steht; oft wirkt die Singstimme als sei sie erst nachträglich dem primär erfundenen Klaviersatz zugefügt. In seinen letzten Liedern unterlief auch manches gekünstelte, verkrampfte . . . Kurz, Schoeck ist ein echtes Kind seiner gärenden, unfertigen Zeit, steht mitten im Kampf um Form und Ausdruck. — — — Diesen Eindruck vermag das vorliegende Album nur zu bestätigen, das freilich nur Jugendlieder aus der Zeit von 1907—1908 enthält. Hübsch ausgestattet und geschickt zusammengestellt, wird zumal der erste Band, der zumeist leicht ansprechende Gesänge umfaßt, sich sicher Freunde erwerben. Gleich das erste Lied „Ruhetal" (Uhland) noch stark an Mendelssohn anklingend hat so viel jugendfrische Klangfreude, daß es gefallen

muß. Schöner, schlichter Volkston ist „die Kapelle", während „Lebewohl" im Liedertafelstil stecken bleibt. „Im Herbste" klingt in seinem kupletartigen Rhythmus recht anheimelnd und heiter, erschöpft aber das Gedicht keineswegs. Tiefer schürft das zarte „Auf den Tod eines Kindes" und insbesondere das versonnene, im Mittelteil leicht pathetische „Kirchhof im Frühling". — Für die beiden Lenaulieder kann ich mich nicht begeistern. „Frühlingsblick" wirkt mit seinem gleichförmigen Rhythmus und der ständigen Wiederholung desselben unbedeutenden Motivs einförmig; die schön angelegte Schlußsteigerung in „An die Entfernte" ist (wie bei Schoeck öfters) zu kurz geraten und verpufft deshalb. — Von den Eichendorff-Liedern ist das Eingangsmotiv des „Reiseliedes" hübsch und keck erfunden, aber dann erlahmt die Erfindung und damit nach der ersten Strophe das Interesse. Es ist eines der oben erwähnten „Klavier"-Lieder, wofür kennzeichnend ist, daß z. B. die Textworte „da weht recht durchs Gemüte die schöne Blütenzeit" mit der Cmoll-Kadenz unterlegt sind. Noch weniger gefällt mir das „Wanderlied des Prager Studenten", dessen studentisch derber Witz (mit der Entlehnung bekannter Motive) nicht ausreicht, auch nur für die Hälfte des langen Stückes zu fesseln. Dagegen ist „Erinnerung" eines der schönsten Lieder, die ich von Schoek kenne, fein und stimmungsvoll. Man sollte es oft und viel singen. — Aus dem zweiten Band, der viel Problematisches enthält, seien die beiden herb vergrübelten „Peregrina-Lieder" (Mörike) und das leider wieder zu kurz abschließende „Die Verklärende" (Michelangelo) erwähnt. Ganz absonderlich ist „Gekommen ist der Maie", wo die Singstimme das Blühen und Singen der Frühlingszeit zu einer duftigen Klavierbegleitung in der tiefsten, kaum mehr klingenden Alt- oder Baßlage bestngen soll. Eine Oktave höher wäre es ganz hübsch. Ueberhaupt die Anforderungen Schoecks an den Umfang der Stimme sind oft etwas wirklichkeitsfremd. Wenn ich dann noch das stimmungsvolle Volkslied „Die Verlassene" und ganz besonders das ganz eigenartig südländisch klangmalende, reizvolle „Auskunft" (Hesse) anführen, so ist die Reihe des Schönen oder Interessanten noch nicht erschöpft. Hausmusiktreibenden, wie Sänger, die echte, liedmäßige Lyrik suchen, sei die Auswahl deshalb zur Durchsicht empfohlen. Enthält sie auch manche Niete, so enthält sie doch auch viel Gesunde, Kernhaftes, echt Musikalisches, was zwar nicht überwältigt, aber Freude bereiten kann.

CONSTANTIN BRUNCK

□

Josie Mallia Pulvirenti bereichert mit seiner **„Impressione Sinfonica"** (Verlag A. & G. Carisch & C. Mailand) jene Kategorie von Kompositionen, die aus der skrupellosen Freude an dem modernen Orchesterapparat als solchem entstanden sind. Zu dieser Ueberschätzung der klangfarbigen Reize, von denen die Impression ihr Dasein fristet, paßt der nur geringe thematische Gehalt — die Cello-Melodie E-Dur „klingt" nur ohne uns sonst etwas zu sagen —, während seine „puccinisch" angehauchte Harmonik in Septimen- und Nonenakkorden und billigen Ganzton-Fortschreitungen schwelgt. Das Bestreben, heftige Energie-Entladungen und zart-elegantes Wesen (armonioso erst in D-Dur, dann in B-Dur angenehm murmelnd) zu verschmelzen, ist unverkennbar und bewahrt den Komponisten vor Formlosigkeit. Allerdings wirkt alles mehr äußerlich aneinandergereiht als organisch gewachsen. Und bei intensiverer Beschäftigung mit diesem Stück erkennt man, daß doch mehr theatralische Aufmachung als wahres Temperament in ihm steckt: so schwächt sich unsere „Impression" allmählich ab . . .

JAMES SIMON

In der Gefolgschaft Debussys bewegen sich drei stimmungsvolle Liederskizzen von **Vincenzo Davico** (G. Ricordi & Co.). Delikat empfunden ist die Morgendämmerung mit ihren verschleierten Harmonien; wehmütigen Charme atmet das behutsam verschleierte Lied „Vieilles maison"; interessant — auch rhythmisch durch den Wechsel von 5/8 und 6/8 Takt — in „La vasque" die Illustration eines Wasserbeckens, das durch den verlassenen Park schimmert. Unwillkürlich denken wir an Pelleas und Melisande und die dort erfahrene Betörung. Allein der Reiz von Ganztonfortschreitungen und psalmodierender Singstimme mußte sich abstumpfen, je mehr ein bewußtes System daraus wurde — schon Debussy selbst sollte als warnendes Beispiel dienen!

JAMES SIMON

□

Walter Nohl: Ludwig van Beethoven als Mensch und Musiker im täglichen Leben. Verlag Carl Grüninger Nachf., Ernst Klett, Stuttgart.

Das als „Gedenkbuch" zum 150. Geburtstage Beethovens bezeichnete Bändchen enthält unter den Überschriften „Beethoven als Klavierspieler", „als Komponist", „als Lehrer" und „in den Konzerten" eine entsprechende Auswahl biographischer Mitteilungen in zusammenhängender Darstellung und behandelt ferner unter dem Titel „Ein Beethoven-Konzert" in

feuilletonistisch angehauchter Schilderung mit einem Stich ins Kitschige die „Akademie" vom 7. Mai 1824 und ihre Vorgeschichte nebst Zusammenhängendem (Solisten, Proben). Unstatthaft erscheint dabei die Anwendung der direkten Rede mit Anführungsstrichen zur wenn auch dem Sinne nach richtigen -- Ergänzung von Konversationsheft-Gesprächen. Eine Verwechselung oder sollte es „licentia poetica" sein? — verquickt den Tischbesuch von Karoline Unger und Henriette Sonntag bei Beethoven mit einem Besuch, den die Unger (ohne die Sonntag, wie aus der Unterhaltung ausdrücklich hervorgeht) in Gesellschaft der Baronesse Lirveeld dem Meister machte. Aus dem bei dieser Gelegenheit erwähnten „Lied an die Ferne" macht der Verfasser das Lied „An den fernen Geliebten", das er die Sonntag zur Begleitung der Unger singen läßt. An sonstigen Ungenauigkeiten oder Versehen ist mir noch die durch Fortlassung des Wortes „Stil" sinnentstellende Wiedergabe einer Äußerung Czernys (S. 69) aufgefallen, bei der auch der Irrtum in den Opuszahlen (111 und 112 statt 110 und 111) hätte berichtigt werden können; ferner das zweimalige Zitat der über dem Kyrie der Missa Solemnis in der Originalpartitur stehenden Worte, an der einen Stelle in der richtigen, an der andern in der von Karl Holz angegebenen ungenauen, verkitschten Fassung. Daß bei der Mitteilung Wegelers über die Probe des C-dur-Konzertes (S. 26) eine Verwechslung mit dem B-dur-Konzert vorliegt (vergl. Thayer 3. Aufl. Bd. I S. 399) wäre der Korrektheit wegen zu erwähnen gewesen. Da das Bändchen immerhin im wesentlichen inhaltlich zuverlässig ist, kann es — zu populärer Verwendung — als brauchbare Ergänzung kleinerer Biographien dienen.

Dr. LUDWIG MISCH

□

Albert Lortzing: Gesammelte Briefe. herausgegeben von Georg Richard Kruse. Gustav Bosse, Verlag, Regensburg.

Diese Briefe, die an künstlerischer, ästhetischer oder sonstiger geistiger Ausbeute nicht viel bieten, greifen uns tiefer ans Herz, als so manche weitgespannten Reflexionen berühmterer Künstler. Sie entrollen einfach und echt ein Lebensschicksal, das sich aus der Misere eines kleinen Theaterdaseins emporwindet, immer froh, arbeitsfreudig sich im Kreise der Familie mit stiller Zufriedenheit umgibt, dann als Komponist starke Erfolge hat, in dieser inspirationsgesegneten Zeit glücklich aufwärts strebt, aber bald hintangesetzt wird, zuerst in der praktischen Tätigkeit des Kapellmeisters, dann auch als Komponist. Wie Lortzing gegen Ende seines Lebens als Gast auf kleinen Bühnen für den Unterhalt der Seinigen sorgen muß, scheint mir in seiner Tragik das tiefmenschlichste Kapitel seines Buches zu sein. Und Lortzing hat Würde und Selbstachtung. „Wie behandelt mich das deutsche Vaterland" schreibt er mehr als einmal. In Berlin findet er noch einmal einen Ruhepunkt und neue Hoffnung, aber da erlöschen seine Augen.

Dr. ROBERT SONDHEIMER

Joh. Seb. Bach, Kreuzstab-Kantate, Autograph W. A. Mozart, Klavier-Trio, E-Dur, Autograph (Drei Masken-Verlag, München 1921).

Wie Leben und Verdienste in der Papierflut rasend aufspritzen, so kann anscheinend auch ein Verlag gelegentlich in Luxus und edler Buchfreude schlemmen und dabei noch seine Rechnung finden. Denn diese herrlich ausgeführten Autographe nach den Originalen in der Preuß. Staatsbibliothek, Berlin, werden bald in dem Notenschatz jedes nobleren Musikfreundes zu finden sein, der seinen Gästen dann vorstellen kann: „Hier mein besonderer Freund Joh. Seb. Bach in eigenhändiger Schrift" oder: „Sehen Sie sich einmal die zierlich flotte Handschrift des göttlichen Mozart an". Die Leutchen werden staunen und der Gastgeber auf eitler Freude stolz thronen. Daneben werden diese Bände als Geschenk zu manch jungem, der Kunst ergebenen Musikenthusiasten dringen, der sie zärtlich behüten und in stillen Stunden sich in diese Schriftzeichen hineinträumen wird.

Dr. ROBERT SONDHEIMER

Internationale Musiknachrichten

Deutschland

Düsseldorf. Auf dem 52. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins gelangten u. a. folgende Werke zur Uraufführung: „Anneliese", dramatische Ballade in 3 Aufzügen, Text und Musik von Carl Ehrenberg. — Karl Horwitz: Sinfonische Ouvertüre d-moll. — Alois Hába: Sinfonische Fantasie für Klavier und Orchester. — Ewald Sträßer: Sinfonie Nr. 5 in G-dur. — Anton von Webern: Passacaglia für großes Orchester op. 1. — Emil Peeters: Sinfonische Musik für Kammerorchester und eine Sopranstimme. Georg Gräner: Sinfonia patetica Nr. 2. — Viktor Merz: „Natur", Hymnus für 4 Soli, gemischten Chor und großes Orchester. — Paul A. Pisk: Sonate für Klavier und Violine. — Wilhelm Knöchel: Streichquartett in C-dur. — Philipp Jarnach: Sonatine für Flöte und Klavier (in einem Satz). —

München. Unter dem Titel „Deutsche Chor- und Kammermusik" werden in den Sommermonaten in München eine Reihe von Festkonzerten stattfinden, die während der Gewerbeschau Münchens musikalische Eigenart und Bedeutung dartun sollen. Die künstlerische Gesamtleitung liegt in den Händen eines vorläufigen Ausschusses, dem angehören: Bruno Walter, Sigmund von Hausegger, Prof. H. W. von Waltershausen, Professor Eberhard Schwickerath, Dirigent der „Konzertgesellschaft für Chorgesang", Dr. Ludwig Landshoff, Dirigent des Münchener Bach-Vereins und Schulrat Friedrich, 1. Vorsitzender des Lehrer-Gesang-Vereins. Geschäftsstelle: Süddeutsches Konzertbureau München, Residenzstr. 13.

Bochum. Eine Rudi Stephan-Feier hat die Stadt Bochum zum Gedächtnis für den im Kriege gefallenen jungen deutschen Meister am 12., 13. und 14. März veranstaltet. Unter Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg kam die Oper „Die ersten Menschen" in einer neuen, von Dr. Holl (Frankfurt) abgeschlossenen textlichen und technischen Fassung zur Aufführung, und zwar mit den Solisten der Frankfurter Uraufführung im vergangenen Jahre: Beatrice Lauer-Kottlar, Otto Fanger, Richard Breitenfeld und Walter Schneider. Außerdem kamen Stephans „Musik für Orchester" und seine sämtlichen Lieder zum Vortrag. Dr. Holl, der Verfasser der Stephan-Biographie (Feuer-Verlag, Weimar-Bochum), hielt den Einführungsvortrag.

Essen. Die Schrekerwoche des Stadttheaters begann mit der von Kapellmeister Drost geleiteten Erstaufführung der „Gezeichneten". Es folgten Aufführungen des „Schatzgräbers" und der „Gezeichneten" unter Leitung des Komponisten. Ein Konzert brachte (ebenfalls unter Leitung von Drost) das „Tanzspiel" für großes Orchester, Intermezzo für Streichorchester und die „Kammersinfonie" sowie Gesänge (Maria Schreker), u. a. Bruchstücke aus der Oper „Flammen". Außerdem brachte Schreker das Buch „Irrelohe" zur Vorlesung.

Hamburg. Ein holländisches Musikfest wird im Oktober 1922 mit Mengelberg an der Spitze des Concertgebouw-Orchesters (Amsterdam) hier stattfinden.

Stuttgart. Vom 8. bis 10. Juli findet hier das dritte Musikfest des „Süddeutschen Musikverbandes" statt.

Berlin. Heinz Tiessen hat in Schweden und Norwegen (Lund, Stockholm, Upsala und Kristiania) mit der Berliner Akademischen Orchester-Vereinigung Konzerte gegeben, 4 davon in Kristiania. Zur Aufführung gelangten Sinfonien von Beethoven (Fünfte), Schubert (Unvollendete) und Brahms (Vierte); Ouvertüren von Mozart (Figaro), Beethoven (Egmond), Mendelssohn (Hebriden) und Wagner (Meistersinger), sowie Konzerte und kleinere Werke von Mozart, Rameau, Sibelius, Reger, Tiessen und Iverson.

In Frankfurt a. M. kamen die drei Operneinakter Paul Hindemiths: Mörder, Hoffnung der Frauen — Nusch-Nuschi — Sancta Susanna heraus; die beiden ersten als Erst- der letzte als Uraufführung.

Düsseldorf. Waldemar von Baußnerns 6. Sinfonie für Sopran und Orchester „Psalm der Liebe" wurde von Generalmusikdirektor Panzner zur Uraufführung angenommen.

Wiesbaden. Der „22. Psalm" des amerikanischen Komponisten Ernest Bloch wurde hier mit Frau Charles Cahier als Solistin unter Schuricht erstmalig aufgeführt.

München. Unter Leitung von Rob. Heger erlebte im 8. Sinfonie-Konzert der musikalischen Akademie ein „Frau Aventiure" betiteltes Orchesterwerk (nach Scheffel) von Herman Noetzel die Uraufführung.

Greifswald. „Der Letzte", Musikdrama in einem Akte von Rud. Ew. Zingel, Text von Ernst Neumann-Jödermann, kam im Stadttheater zur Uraufführung.

Frankfurt a. M. Am hiesigen Operhaus gelangten „Die Burg des Herzogs Blaubart", Oper in einem

Akt. und „Der holzgeschnitte Prinz". Tanzspiel in einem Aufzug von Béla Bartók zur Erstaufführung.

Berlin. „Sapphos Tod", eine symphonische Dichtung von F. Hemman, gelangte durch das Blüthner-Orchester zur Uraufführung.

Halberstadt. Die II. Symphonie in g moll (Frühlingssymphonie) von A. Schultz-Stegmann erlebte unter Leitung des Komponisten ihre Uraufführung.

Münster. Ein Oratorium von P. Gregor Molitor, „Mariä Heimgang", brachte Prof. Fritz Volbach zur Uraufführung.

Buchholz. Von Alfred Hartig, einem Schüler Regers und Straubes kamen zur Uraufführung: eine große Kantate „Golgatha", der „23. Psalm", das „Vaterunser" und eine Passacaglia für Orgel.

Stettin. Hier gelangte die zweite Sinfonie (A-dur) von Hans Maria Dombrowski zur Uraufführung.

Stuttgart. Das Wendling-Quartett wurde für das 1. und 5. Konzert der Bergshire Festival of Chamber Music in Pittfield, Mass., im September ds. Jahres engagiert.

Berlin. Eine „Berliner Kammermusik-Vereinigung", die von Mitgliedern der Kapelle der Staatsoper gegründet worden ist, wird im nächsten Winter mit Aufführungen hervortreten. Der Vereinigung gehören an: Prof. Robert Zeiler (Violine), Frau Alice Ehlers (Cembalo), James Simon (Klavier), Hendrik de Vries (Flöte), Gottfried Schreiber (Oboe), Waldemar Conrad (Klarinette), Wilhelm Valkenier (Horn), John Behrens (Violine), Ernst Urack (Viola), Hermann Hopf (Cello), Otto Glaß (Fagott), Martin Käßtly (Contrabaß).

München. Hans Knappertsbusch wurde nach dreimaligem Probedirigieren von der Intendanz der Münchener Staatstheater als Generalmusikdirektor verpflichtet.

Frankfurt a. M. Hermann Scherchen wurde als Dirigent der Museumskonzerte gewählt.

Dr. Willibald Gurlitt, Professor der Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br., wurde vom Badischen Staatsministerium an Stelle des verstorbenen Generalmusikdirektors Professor Dr. Ph. Wolfrum in in Heidelberg zum Mitglied der musikalischen Sachverständigen Kammer für Württemberg, Baden und Hessen ernannt.

Frankreich

Paris.

Eine „Les Noces Corinthiennes" betitelte Oper von Henrie Basser, deren von Anatole France verfaßtem Textbuch der Stoff von Goethes „Braut von Korinth" zugrunde liegt, gelangte im Téâtre National zur Uraufführung.

Georg Schnéevoigt, der Dirigent des Stockholmer Konzertvereins, wurde vom Ministerum der schönen Künste eingeladen, im Juni 2 Opernkonzerte zu dirigieren, u. a. die 9. Sinfonie von Beethoven.

Serge Koussewitzky ist hierher zurückgekehrt und veranstaltet eine weitere Serie von Konzerten in der Oper. Alma Modie wirkte im 1. Konzert als Solistin mit.

Joseph Szigetti (Genf) wurde zum auswärtigen Mitgliede der Jury des Pariser Konservatoriums ernannt. Die Wahl ist interessant, weil Szigetti geborener Ungar ist.

Alfred Cortot spielt im Oktober auf dem Musikfest Leeds (England).

Italien

Turin. Die Oper „Le Finglia de Re" (Die Königstochter) von Adriano Lualdi, erlebte am Teatro Reggio ihre Uraufführung. Diese Oper erhielt den ersten Preis des vierten Mc. Cormick-Wettbewerbes und ist Toscanini gewidmet.

Rom. Guiseppe Mule's Musik (Chor und Tänze) zu der Euripides-Tragödie „Bacchante" wurde am Griechischen Theater in Syrakus (Sizilien) aufgeführt.

Rom. Furtwängler ehrte die italienische Musik durch Aufnahme von Francesco Malipieros „Le Paase del Silenzio" in das Programm seines ersten Konzertes

Rom. Fritz Reiner leitete die Neueinstudierung der Oper „Tannhäuser" am Theater Costanzi, und wurde für die Frühlingssaison deutscher Opernaufführungen nach Barcelona verpflichtet.

Mailand. Pizzettis Oper „Debora" wird diese Saison nicht mehr hier zur Aufführung gelangen, da das Ensemble der Scala-Oper die ganze noch verfügbare Zeit zu Proben des übrigen Repertoires benötigt. „Debora" wird erst im Januar 1923 aufgeführt werden.

Rom. Alfredo Casella beabsichtigt die Chopin-Konzerte, welche jetzt meist nach der Ausgabe Wilhelmys gespielt werden, neu zu instrumentieren.

Mailand. Die „Societa Polifonica Romana" unter Leitung von Mgr. Raffaele Casimiri kehrte von einer Tournée in Frankreich und Belgien zurück und wird demnächst in England und Südamerika konzertieren.

Venedig. Für die Tage vom 6. bis 9. September 1922 plant die „Unione liria internazionale fra Amici del Canto e del Teatro di Musika" einen Kongress. D' Arte lirica", auf dem die notwendigste Reform der italienischen Gesangskunst diskutiert werden soll, und zwar nach drei Seiten: der künstlerischen, pädagogischen und wirtschaftlichen. Nähere Auskunft erteilt die Verwaltung der U. L. I., Venedig., S. Canciano, 5591.

Neapel. Die „Allessandro Scarlatti Gesellschaft" erläßt drei nationale Preisausschreiben. Das erste für ein Orchesterwerk zu 1 000.— Lire und öffentliche Aufführung; das zweite für ein Kammermusikwerk (Quartett, Klavier-Quartett, Violin- oder Cellosonate) zu 500.— Lire. Das dritte für ein Werk für Gesangstimme und Klavier oder eine Liedergruppe (mindestens drei Lieder) zu 300.— Lire. Annahmeschluß 30. Juni 1922.

Rom. Mascagni dirigierte hier seine Werke „Il piccolo Marat", „Lodoletta" und „Irio". Richard Strauss' „Rosenkavalier" wurde hier erstmalig aufgeführt. Zandonai dirigierte eine Aufführung seiner „Juliette" und wird Ende der Saison das Werk nochmals dirigieren.

Neapel. Alberto Franchettis neue Oper „Glauco" wurde im San Carlo Theater uraufgeführt.

Turin. Das Prager Philharmonische Orchester unter Leitung von Vaclav Talich, befindet sich auf einer italienischen Konzertreise.

Rom. Eine neue Sonate für Violine und Klavier von Respighi wurde vom Komponisten und Corti aufgeführt.

England

London.

Ein bisher noch nicht gehörtes Streichquartett von Vaughan Williams erlebte in der britischen Musik-Gesellschaft seine Aufführung. Das Werk wurde 1908 komponiert und 1920 neu durchgesehen. Das Programm enthielt ferner Arthur Bliss' „Conversation" für Streichquartett, Flöte und Oboe.

Arnold Bax hat die revidierte Ausgabe seiner ersten Klaviersonate vollendet, die durch Harriet Cohen in ihrem Wigmore Hall Recital zum Vortrag gebracht wurde.

Igor Stravinsky's musikalische Satyre „Ragtime" wurde hier von dem neuorganisierten russischen Ballet Massine's und Frau Lopokowa's trotz des stärksten Protestes des Komponisten aufgeführt. Da der Verlag Chester das Aufführungsrecht besitzt, blieb der Einspruch ohne Erfolg, trotzdem der Dirigent Eugène Goossens noch eine persönliche Verwahrung erhielt.

Stravinskys „Symphonie für Blasinstrumente zum Gedächtnis von von Claude Debussy" gelangte unter Leitung von E. Goossens zur ersten Aufführung.

Das Léner-Quartett aus Budapest gab hier mehrere Abende und führte u. a. Malipieros Quartett „Rispetti e Strambotti", welches 1920 den Coolidge-Preis gewann, erstmalig auf.

Das Ensemble der Wiener Staatsoper im Verein mit den Philharmonikern, wird nächstes Jahr eine Anzahl Vorstellungen in London geben, die zum größeren Teile von Richard Strauß dirigiert werden sollen.

Nach dem Bericht des „Carnegie United Kingdom Trust" sind von diesem im letzten Jahre 109 000 Dollars für Musik ausgegeben worden, zweidrittel von diesem Betrage für Kirchenorgeln. Der Rest wurde für gute musikalische Unterhaltungen in abgelegenen ländlichen Distrikten verwendet. In Verbindung mit dem Dorf- und Landstädte-Konzert-Fonds" wurden Tourneen in den Grafschaften Fife, Perth und Kirkcudbright gemacht. Der Erfolg zeigte, daß das Verlangen nach guter Musik ein allgemeines ist. Die Versuche werden fortgesetzt.

Bournemuth. Auf dem englischen Musikfest wurden Vaughan Williams neue „Pastoral-Sinfonie", ferner Werke von Roger Quilter, Josef Holbrooke, Sir Edward Elgar, Sir Alexander Mackenzie, Balfour Gardiner, Granville Bantock, Holst, Arnold Bax, Goossens, Ethel Smytn (Präludium der Oper „The Wrekkers"), Edward German aufgeführt. Die sechs letzterwähnten Komponisten dirigierten ihre Werke persönlich. Die anderen Werke wurden von Albert Coates, Sir Henry J. Wood, Julian H. Clifford, Reed, Walls und last not least von Dan Godfrey, dem „Generalmusikdirektor" und Organisator des Musikfestes dirigiert.

Cardiff (Walis). Granville Bantock hat eine erfolgreiche Tornee durch Wales beendet, im Verlauf derer er hauptsächlich seine „Lieder der Sappho", „Chinesiche Lieder", und „Ferishtah's Fancies" (Gedichte von Browning) am Klavier begleitete. Bantock hat eine Neubearbeitung seines „Liedes der Lieder" fertiggestellt, welches im September auf dem Musikfest in Gloucester aufgeführt werden wird.

Schweiz

Basel. Die Baseler Ortsgruppe der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft hat im vergangenen Winter wiederum verschiedene Veranstaltungen und Vorträge organisiert. Durch den Berner Organisten Ernst Graf wurden mit Zuziehung verschiedener Hilfskräfte französische Weihnachtslieder (Noels) zu Gehör gebracht, die Graf für Orgel, Englischhorn, Chor und Solostimmen eingerichtet hat. Ein Abend, der jüngeren Baseler Komponisten gewidmet war, machte mit Streichquartetten von Rudolf Moser, Louis Kelterborn und Liedern von Hans Münch bekannt. An Vorträgen fanden statt: von Professor A. Tirabassi aus Brüssel über die große Epoche der flamischen Musik"; von Professor Sandberger aus München über „Beethovenforschung" und von Professor

W. Gurlitt aus Freiburg i. Br. über „Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Gotik".

Basel. Vom Stadttheater wurde Baußnerns zweiaktige musikalische Komödie „Satyros" (Dichtung v. Goethe) für den Anfang der nächsten Spielzeit angenommen.

Zürich. Die Schweizerische Tonkünstler-Gesellschaft hält dieses Jahr ihren 23. Kongreß in Zug ab. Zwei Kammermusik-Konzerte, ausschließlich mit Werken schweizerischer Komponisten und ein Festgottesdienst in der Kirche, bilden die Hauptpunkte des Programms.

Oesterreich

Wien.

Für kommenden Herbst ist ein Schubertfest großen Stils in Aussicht genommen.

Weingartner hat Mascagnis „Il piccolo Marat" an der Volksoper aufgeführt.

Leo Blech wird in Abwesenheit Felix Weingartners an der Volksoper dirigieren.

Lotte Lehmann, Emil Schipper und Richard Mayr von der Staatsoper sind nach Südamerika abgereist als Mitwirkende in Weingartners Wagner-Saison in Rio de Janeiro, Buenos-Aires und anderen südamerikanischen Städten.

Auf Grund diplomatischer Bemühungen Argentiniens und Brasiliens hat die Regierung dem hiesigen Philharmonischen Orchester Urlaub zu einer 3 monatigen Tournee nach Südamerika unter Felix Weingartner erteilt. Infolgedessen wird das Salzburger Musikfest von den Dresdner oder Berliner Philharmonikern bestritten werden.

Amerika

New York. „Mona Lisa" von Max v. Schillings und „Anima Allegra" von Franco Vittadini werden in der kommenden Saison am Metropolitan Opernhaus New York erstmalig zur Aufführung gebracht werden.

New York. Barbara Kemp (Berlin), Delia Reinhard (München), Elisabeth Rethberg (Dresden), Sigrid Onegin (Berlin), Kurt Taucher (Dresden), Paul Bender (München), Michael Bohnen (Berlin), Gustav Schützendorf (München) wurden für die kommende Saison an das Metropolitan Opernhaus verpflichtet.

Chicago. Der Fortbestand der Chicagoer Oper ist nunmehr gesichert. Der vom Komitee benötigte Garantiefonds von 500 000 Dollar ist durch Zeichnungen gesichert.

Boston. Unter der Leitung von Pierre Monteuse brachte das Bostoner Symphonie-Orchester folgende französiche Werke zur Erstaufführung: Orchestersuite „Titania" (Georges Hue), „Psyche" (Franck), „Poème des Rivages" (d'Indy), Ouverture zu „Rannitscho" (Pierné), Tänze aus „Marouf" (Rabaud).

Preisausschreiben. Die National-Föderation der Musik-Klubs in Philadelphia veröffentlicht ein Preisausschreiben von 1000 Dollars für eine Pantomime und 500 Dollars für ein Kammermusikwerk für Flöte, Oboe, Violine und Klavier und zwei Singstimmen. Ueber die näheren Bedingungen können wir leider keine Auskunft geben.

Dänemark

Kopenhagen.

Die „Dänische Gesellschaft junger Musiker" gab ein Konzert norwegischer Komponisten. Eine Violin-Sonate von Fridtjof Krystoffersen und ein Klavier-Trio des sehr jungen Odd Grüner-Hegge gelangten zur Aufführung. Ferner wurden durch Nils Larsen Klavierstücke von Monrad Ihansen und Ali Hurum vorgetragen. Frau Haldis Halvorsen sang Lieder von Sverre Jordan und anderen. Die Gesellschaft beabsichtigt einen weiteren Austausch der Musik skandinavischer Länder.

„Nips", das neue Ballet des jungen dänischen Komponisten Hans Angersnap wurde am Königlichen Theater aus der Taufe gehoben.

Die 2. und die 4. Mahler-Sinfonie wurden durch Paul v. Klenau (Dänische Philharm. Gesellschaft) und F. Schnedler-Petersen (Sinfonie-Orchester) aufgeführt. Birgit Engell sang das Sopransolo.

Spanien

Madrid.

Die Zahl der Novitäten, welche vergangene Saison in Madrid aufgeführt wurden, ist sehr groß und charakterisiert die wachsende Bedeutung Madrids als Musikzentrum. Erstaufgeführt wurden Malipieros „Orient imaginario" durch das Philharmonische Orchester unter Leitung von Senor Perez Casas. Außerdem folgende Werke: Schönbergs „Verklärte Nacht", Ravels „La Valse", Glazounows „Vierte Sinfonie", Béla Bartóks „Deux Portraits" und Richard Strauss' „Bourgeois Gentilhomme Suite".

Oscar Esplà hat soeben drei große Orchesterwerke vollendet. „Las Cumbres" (mit Chor), „Sonata del Sud" und „El ambito de la Danza"; die Werke werden durch Senor Arbos und Perez Casas in ihren kommenden Konzerten in Berlin und anderen deutschen Städten zur Aufführung gelangen.

Madrid. Senor Miguel Salvador y Carreras, Präsident der „Société de l'Amérique du Sud" wurde von der Akademie der schönen Künste (Madrid) zum Mitglied ernannt.

Granada. Das andalusische Musikfest wird einen Wettbewerb der populärsten Sänger alter andalusischer Musik, benannt „cante hondo" (ernste Gesänge) bringen. Das Fest wird Interessenten spanischer Musik Gelegenheit geben, andalusische und arabische Melodien arabischen und asiatischen Ursprungs kennen zu lernen.

Holland

Amsterdam.

Die Richard Wagner-Gesellschaft hat sich mit der Concertgebouw-Gesellschaft verbunden. Die nächste Serie der Vorstellungen beginnt mit „Tristan", von Karl Muck dirigiert.

Die Direktion des Concertgebouw kündigt ein französisches Musikfest mit 3 Orchester-Konzerten unter Mengelberg und 2 Kammermusikaufführungen an. Vorsitzender des Festkomitees ist Minister Dr. A. Roell.

Belgien

Brüssel. Das Théâtre de la Monnaie brachte die Oper „Olivier le simple" von Viktor Vreuls zur Uraufführung.

Ostende. François Rasse, der Leiter des Konservatoriums Schaerbeeklez-Bruxelles, wurde anstelle von Léon Jehin, welcher die Wiederwahl ablehnte, zum Dirigenten des Kursaal-Orchesters ernannt.

Polen

Warschau.

Richard Strauss' „Rosenkavalier" wurde in polnischer Sprache unter Leitung Emile Mlynarsky aufgeführt

Die amerikanischen Geiger Rudolf Polk und Mayo Wadler und die Geigerin Alma Moodie traten hier erstmalig auf. Oscar Fried dirigierte u. a. Karlowiczs „Littauische Sinfonie", sowie Werke von Schönberg, Ravel, Glazounoff, Rozycki und Debussy. Ein junger polnischer Dirigent Ignaz Neumark, derzeit Leiter des Philharmonischen Orchesters Kristiania, dirigierte Wagner, Tschaikowsky, Svendsen, Rozycky und Brahms.

Ernest Bloch's „Hivers-Printemps" wurde hier von Oskar Fried erstmalig aufgeführt.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53—54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlages wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogenannte Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 400, oft aber schon 1000 oder gar 1400 Prozent; dazu kommt noch ein Sortimenterzuschlag von 10 Prozent.

Preise, zu denen kein Verleger-Zuschlag erhoben wird, sind hier mit einem Stern bezeichnet.

I. Instrumentalmusik.

a) Orchester (ohne Soloinstr.)

Besch, Otto: E. T. A. Hoffmann. Eine phantast. Ouvertüre f. gr. Orch. P. u. St. Leuckart, Lpz. Preis nach Übereinkunft

Bizet: L'Arlésienne. Suite I u. II. Kl. Part. Eulenburg, Lpz je 5 M.

Bruckner, Anton: Sinfonien f. Klav. 4h. (Otto Singer). Bd I (Nr 1—3). Peter, Lpz 42 M.

Corelli, Arcangelo: [op. 6] Concerto grosso Nr 8 (g), édition revue . . ., réalisation du Continuo par Rhené-Baton. Durand, Paris 30 fr.

Delius, Frederick: Paris. Ein Nachtstück. Univers.-Edition, Wien Part. 12 M.

Delmas, Marc: Le bateau ire, tableau symphon. Réduction à 2 Pianos. Andrieu, Paris Preis ?

Doyen, Albert: Chœur (orchestre) p. toutes les fêtes. Leduc, Paris Part. 50 fr.

Glass, Louis: op. 57 Sinfonie Svastica. Hansen, Lpz. Part. u. St nach Vereinbar.

Haarklou, Joh.: op. 42 Ouvert. zur Oper Marisagnet P. u. St. 26 M; op. 44 St. Olaf-Legende Part. u. St. 12 M.; op. 45 I Westminster Abbey Part. u. St. 24 M.; op. 46 Requiem nem Ord zum Andenken an Svendsen Part. u. St. 14 M.; op. 48 Sinfonie III Part. u. St. 64 M. Gebr. Reinecke, Lpz

Halvorsen, Joh.: Rhapsodie norvégienne Nr 1. Hansen, Lpz Part. u. St. nach Vereinbar.

Hammann, F.: Dantons Tod. Dichtung noch ungedruckt; Uraufführ. 26. 1. Berlin

Hindemith, Paul: op. 20 Nusch-Nuschi-Tänze [aus der Oper]. P. u. St. Schott, Mainz Preis nach Vereinbar.

Jirak, K. B.: op. 22 Eine Shakespeare-Ouvertüre noch ungedruckt; Uraufführ. 4. 12. 21 Prag

Kiessig, Georg: op. 21 Ein Totentanz. Tondichtung P. u. St. Leuckart, Lpz. Preis nach Übereink.

Korngold, E. W.: op. 13 Sinfon. Ouvertüre (Sursum corda). Schott, Mainz. Aufführungsmat. nach Vereinbar.

Krenek, Ernst: op. 7 Symphonie noch ungedr.: Uraufführung 17. 3. Berlin

Kricka, Jaroslaw: op. 33 Adventus, symphon. Gedicht noch ungedruckt; Uraufführ. 6. 11. 21 Prag

Mahler, Gustav: Sinfonie V f. Pfte bearb. v. Otto Singer. Peters, Lpz 12 M.

Marx, Josef (Wien): Eine Herbstsymphonie noch ungedruckt

Mussorgsky, M.: Une nuit sur le mont chauve. Part. Neue Ausg. Hamelle, Paris 14 fr.; Bessel (Breitkopf & Härtel), Lpz

Ostrcil, Otakar (Prag): Symphonietta noch ungedruckt

Philipp, Franz: op. 11 Vorspiel zu Burtes Simson. Schultheiß, Ludwigsburg 50 M.

Ravel, Maurice: La valse. Poème choregraph. Kleine Part. Durand, Paris 14,40 fr.

Reger, Max: op. 108 Symphon. Prolog zu einer Tragödie. Studienpart. Peters, Lpz 15 M.

Reuter, Florizel v.: Zeus. Symphonische Dichtung noch ungedruckt; Uraufführ. 26. 2. Berlin

Roussel, Albert: Pour une fête de printemps. Poème symphon. Durand, Paris 30 fr.

Rytel, P.: St Georg-Legende noch ungedruckt; Uraufführ. 23. 3. Berlin

Scalero, Rosario: op. 20 Eine Suite f. Streichqu. u. Streichorch. Breitkopf & Härtel, Lpz Part. 20 M,

Schultheß, Walter: op. 9 Serenade (B). Schott, Mainz. Aufführungsmat. nach Vereinbar.

Sinding, Christian: op. 121 Sinfonie 121 Nr 3 (F). Peters, Lpz Studienpart. 100 M.; Aufführungsmaterial Preis nach Vereinbar.

Smetana, Bedrich: Mein Vaterland. Cyklus symphonischer Dichtungen Nr 3 Sarka, 4 Aus Böhmens Hain und Flur. F. Klav. 4h. (Roman Vesely) Hudebni Matice Umelecke Besedy, Prag je 13 Kr.

Wiemann, Robert: Erdenwallen. Symphon. Dichtung noch ungedruckt; Uraufführ. Stettin

Windsperger, Lothar: op. 22 Sinfonie (a). Schott, Mainz. Aufführungsmat. nach Vereinbar.

Wunsch, Hermann (B.-Wilmersdorf): Symphonie noch ungedruckt

b) Kammermusik

Andreae, Volkmar: op. 33 Streichquartett (e) Nr 2. Hug & Co, Lpz Kl. Part. 8 M.; St. 40 M.

Bartok, Bela: op. 7 Quatuor p. 2 Viol., Alto et Violonc. Univers.-Edit., Wien St21 M.

Beethoven, L. van: op. 131 Quartett (cis) f. Klav. bearbeitet (Aug. Stradal). Peters, Lpz 7,50 M.

Bloch, Ernest: Streichquartett (G). Univers.-Edit., Wien Part. 15 M.; St. 50 M.

Bumcke, Gustav: op. 36 A Sextett f. Fl., Ob., Klarin., Horn, Fag. u. Klav. noch ungedruckt Uraufführ. 14. 3. Berlin

Clarke, Rebekka: Sonata or Viola or Violonc. and Piano Chester, London 12 sh.

Delius, Frederick: Sonate f. Violoncello u. Klav. Univers.-Edit., Wien 12 M.

Dubois, Théodore: Canon p. Viol., Violonc. et Piano. Heugel, Paris 3,50 fr.

Dvorak, Anton: Slavische Tänze f. Streichquartett bearb. v. Paul Klengel. Simrock, Lpz Nr 6, 8, 10, 13 u. 16 je 2 M.

Fourdrain, Félix: Poème romantique. Trio pour Viol., Vc. et Piano Deiss & Crépin, Paris 5 fr

Franck, César: Streichquartett (D). Kleine Part. Eulenburg, Lpz 4 M.

Gennaro, Marlei: Trio (G) p. Flûte, Hautb. et Clarin. Evette & Schaeffer, Paris

Grabert, Martin: op. 52 Sonate (g) f. Oboe u. Pfte. Simrock, Lpz 3 M.

Haarklou, Joh.: op. 41 Sonate (g) f. Viol. u. Pfte. Gebr. Reinecke, Lpz 12 M.

Hedwige-Chrétin: Trio (c) p. Viol., Vc. et Piano

Heymann, Werner R.: Streichquartett noch ungedruckt; Uraufführ. 5. 1. Berlin

Holbrooke, Josef: op. 17a First String Quartet Fantasie (d) 1 Depechere, 2 Absence, 3 Return. Chester, London Part. u. St. 6 sh.

Jacquin, Gottfried: Sonate f. Viol. u. Pfte. Hieber, München 12 M.

Jirak, K. B: op. 9 Streichquartett in einem Satz (c). Part u. St. Preis ?; op. 17 Nachtmusik f. Viol. u. Klav. 24 Kr. Hudebni Matice Umelecke Besedy, Prag

Juon, Paul: op. 67 Quartett (C) f. 2 Viol., Br. u. Violonc. Schlesinger, Berlin Part. 5 M.; St. 10 M.

Kahn, Robert: Serenade f. Oboe, Horn u. Klavier noch ungedr.; Uraufführ. 23. 1. Berlin

Karel, Rudolf: op. 12 Quartett (Es) f. 2 Viol., Br. u. Vc. Simrock, Lpz. Part. 6 M.; St. 9 M.

Kaun, Hugo: op. 114 Viertes Streichquartett. St. Hainauer, Breslau 8 M.

Kouba, Josef (Prag): Streichquartett noch ungedr.

Krejci, Miroslav (Prag): dsgl.

Laurischkus, Max: op. 35 Sextett f. Fl., Ob., Klarin., Horn, Fag. u. Klav. noch ungedruckt; Uraufführung 14. 3. Berlin

Pfitzner, Hans: op. 23 Klavierquintett. Kl. Part. Peters, Lpz (auch bei Eulenburg, Lpz) 6 M.

Quantz, Joh. Joach.: Ausgewählte Sonaten f. Flöte u. Pfte (O. Fischer, O. Wittenbecher) Nr 1—6 je 4 M.; Trio-Sonate f. 2 Flöt. u. Pfte 4,50 M. Rob. Forberg, Lpz

Reger, Max: op. 146 Klarinetten-Quintett. Kleine Part. Eulenburg, Lpz 2 M.

Reuß, August (München): Streichtrio noch ungedruckt; Aufführung 24. 2. Köln

Rorich, Karl: Quintett f. Fl., Ob., Klarin., Horn u. Fag. Zimmermann, Lpz Part 20 M.; St. 30 M.

Sandberger, Adolf: op. 20 Trio (a) f. Klav., Viol. u. Vc. Siegel, Lpz 12 M.

Schink, Hans: op. 8 Suite (A) f. Klav. 4h. Schultheiß, Ludwigsburg 16 M.

Schmid, Heinr. Kasp.: op. 35 Trio f. Viol., Vc. u. Pfte. Schott, Mainz 18 M.

Schnabel, Alex. Maria: op. 10 Trio (c) f. Viol., Vc. u. Pfte. Raabe & Plothow, Berlin 25 M.

Schubert, Franz: Sonate f. Arpeggione u. Pfte, bearb. f. Viola d'amour von Goldis. Doblinger, Wien 5 M.

Scott, Cyrill: String Quartet in the form of a Suite. Elkin, London Part. 7,6 sh.; St. 12 sh.

Sekles, Bernhard: op. 28 Sonate (d) f. Vc. u. Pfte. Leuckart, Lpz 24 M.

Stuiber, Paul (Neueen, Böhmen): Streichquartett (A); Sonate f. Klav. u. Viol. (F) noch ungedr.

Suk, Josef: op. 8 Klavierquintett. Umgearb. Ausg. Hudebni Matice Umelecke Besedy, Prag 72 Kr.

Suter, Hermann: op. 18 Sextett (C) f. 2 Viol., Br., 2 Vcelli u. CB. Hug, Lpz. Kl. P. 9 M.; St. 50 M.

—: op. 20 III. Streichquartett (Amselrufe). Hug, Lpz. Kl. Part. 7 M.; St. 40 M.

Wohlfahrt, Frank (Düsseldorf): Streichquartett (E) noch u n g e d r.; Uraufführ. 24. 2. Berlin

c) Sonstige Instrumentalmusik

Albeniz, J: op. 164 Deux danses espagnoles (Jota aragonesa, Tango) p. Piano. Schott, Mainz 2,50 M.

Ariosti, Attilio: Concertino nach der III. Sonate f. Vcello u. Streichorch. (Pauken ad lib.) gesetzt v. A. Elkus. Univers.-Edit., Wien Part. 20 M.

Bach, Joh. Seb.: Konzert (d) f. 2 Viol. mit Streichorchester. Kl. Part. Eulenburg, Lpz 4 M.

— Konzert in d f. Viol., Oboe oder II. Viol. und Streichorch. Aus der Fassung f. 2 Klav. und Streichorch. (c) zurückübertr. v. Max S c h n e i d e r, Breitkopf & Härtel. Ausg. m. Pfte. 6 M.

— Orgelwerke hrsg. v. P. Homeyer u. Will. Eckardt. Steingräber, Lpz Bd 4 u. 5 je 9 M.

— Sonaten f. Viol. (J. Hubay). Univers.-Edit., Wien 2 Hefte je 6 M.

Beethoven: Klavierkonzerte Nr. 1 (C) op. 15 u. 2 (B) op. 19. Kl. Part. Eulenburg, Lpz je 6 M.

— op. 27 Nr 2 Sonate (Mondschein-S.) f. Klav. Faksimile-Reprod. nebst Vorwort v. H. Schenker. Univers.-Edit., Wien geb. 60 M.

Berr, José: op. 72 Pan und die Sylphiden. Konzertstück f. Flöte mit Pfte. Simrock, Lpz 3,50 M.

Bloch, Ernest: Schelomo. Rhapsodie hébraique p. Violonc. et grand Orch. Univers.-Ed., Wien Ausg. m. Klav. 24 M.

Blumer, Theodor: op. 42 Capriccio f. Viol. mit Orch. Simrock, Berlin Part. 6 M.; St. 8 M.; m. Klav. 3 M.

Borchard, Adolphe: Eskual Herria p. Piano et Orch. Evette & Schaeffer, Paris Part. 50 fr.; p. 2 Pianos 16 fr.

Bourdon, E.: Six Pièces p. Orgue. A. Leduc, Paris 20 fr.

Brancour, René: Suite pittoresque p. Hautbois (ou Viol.) av. accompagn. de Piano. Evette & Schaeffer, Paris 8 fr.

Busoni, Feruccio: Kadenzen zu W. A. Mozarts Klavierkonzerten Nr 1—7 je 2 M; Lo staccato (Der Klavierübung III. Teil) 12 M; Toccata (Preludio, Fantasia, Ciacona) f. Klav. 10 M.; Kammerfantasie über Carmen f. Klav. 10 M.; op. 53 Tanzwalzer f. Pfte bearb. v. Michael Zadora 12 M.; op. 54 Concertino II (Forts. zu op. 31a) Romanza e Scherzoso f. Pfte u. Orch. Part. 62,50 M.*; St. 41,25 M. Breitkopf & Härtel, Lpz

Carcassi, Matteo: Vollständige Gitarreschule. Neubearb. v. Hans R i t t e r. Schott, Mainz T. 1 bis 3 je 10 M.

Chopin: Supplement zu den Etüden f. Pfte bearb. v. H. V e t t e r. Hofmeister, Lpz 10 M.

Ciampi, Marcel: Six études p. Piano. Enoch, Paris 14 fr.

Decq, A.: Suite Béarnaise pour Piano. Deiss & Crépin, Paris 5 fr.

Dieren, B. van: Sechs Skizzen f. Pfte. Univers.-Edition, Wien 7,50 M.

Dounis, C. Demetrius: Die Künstlertechnik des Violinspiels. Hofmeister, Lpz 30 M.

Dubois, Théodore: Suite concertante p. Piano, Violoncelle et Orch. Klav.-A. Heugel, Paris 30 fr.

Eckardt, William: Ernste Tonstücke in Dur u. Moll f. Harmonium. Eine Auslese von 31 Stücken aus der Orgel-, bzw. Harmonium-Literatur. Rühle, Lpz 8 M.*

Enthoven, Emile: op. 4 Vier Klavierstücke. Universal-Edit., Wien 7 M.

Faulkes, William: op. 70 Concert-Ouvertüre in A für Orgel. Schott, Mainz 2 M.

Finn, Helle: Impressions de Fleury pour Piano. Hamelle, Paris 7 fr.

Godowsky, Leopold: Triakontameron. 30 Stimmungen u. Bilder im 3/4 Takt f. Pfte. 6 Bde je 24 M., jede Nr 5 M.; Humoreske (aus Miniaturen) f. Pfte 6 M.; Miniaturen f. Pfte zu 4 Hdn 3 Bde je 22,50 M.; Sieben alte Tänze f. Pfte zu 4 Hdn 22,50 M.; Sieben neuere Tänze f. dsgl. 22,50 M.; Drei Suiten f. dsgl. 15 M. Univers.-Edit., Wien

Goossens, E.: op. 28 Hommage à Debussy pour Piano. Chester, London 1,6 sh.

Grieg, Edvard: Klavierwerke Bd 3. Bearbeitungen eigener Werke vom Komp. Peters, Lpz 36 M.

— op. 16 Konzert f. Klav. u. Orch. Kl. Part. Peters, sowie auch Eulenburg, Lpz 7,50 M.

Haarklou, Joh.: op. 47 Konzert f. Pfte mit Orch. (d) Part. u. St. 40 M., Solost. 12 M.; op. 50 Konzert f. Viol. (A) Part. u. St. 23 M.; op. 52 Lenzesahnungen f. Pfte 3 M.; op. 53 Symphonie f. Org. 5 M.; op. 54 Präludien f. Orgel Nr 1—3 je 1,60 M. Gebr. Reinecke, Lpz

Hedwige-Chrétien: Arabesque p. Flûte, Hautbois, Clarin., Cor, Basson av. accomp. de Piano ad lib. Evette & Schaeffer, Paris 16 fr.

Hoyer, Karl: op. 19 Sonate (d) f. Orgel. Simrock, Lpz 5 M.

Hubay, Jenö: op. 63 Sechs Etüden f. d. Viol., die Entwickelung der Bogentechnik bezweckend; op. 64 dsgl. zur Entwicklung der Fingertechnik. Universal-Edit., Wien jedes Werk 7,50 M.

Jirak, K. B.: op. 21 Suite im alten Stil f. Klavier. Hrdebni Matice Umelecke Besedy, Prag

Karel, Rudolf (Prag): op. 24 Violinkonzert noch u n g e d r u c k t

Kempff, Wilhelm: Klavierkompositionen. Simrock, Lpz op. 9 Meerespsalm. Fantasie 2,50 M.; op. 10 Variationen über ein Thema aus Mozarts Don Juan; op. 11 Britas Brautgang zum Dom zu Upsala 1,50 M.; op. 11 Zwei Fantasien 3 M.
Klengel, Paul: op. 54 Fünf Klavierstücke. Breitkopf & Härtel, Lpz 9 M.
Kranz, Albert: op. 18 Passacaglia f. Orgel (d). Kahnt, Lpz 12,50 M.
Krenek, Ernst: op. 2 Sonate f. Klav. Universal-Edition, Wien 7,50 M.
Kricka, Jaroslaw: op. 30 Lyrische Suite f. Klavier. Hudebni Matice Umelecke Besedy, Prag 22 Kr.
Laparra, Raoul: Suite ancienne en marge de Don Quichotte p. Violon ou Alto avec Accomp. de Piano. Heugel, Paris 16 fr.
Manen, Joan: op. A—13 Concert p. le Piano avec accomp. d'orch. Ausg. f. 2 Pfte. Univers.-Edit., Wien 24 M.
Mittler, Franz (Wien): Violoncellkonzert noch ungedruckt, Aufführ. 6. 3, München
Mojsisovics, Roderich v.: op. 57 Kammerkonzert Nr 2 f. Klav. u. Streichorch. noch ungedr. Uraufführ. 1. 4. Berlin
Moritz, Edvard: op. 16 Scherzo f. Pfte. Schott, Mainz 2,50 M.
Moyse, Marcel: Etudes et Exercices techniques p. la Flûte. A. Leduc, Paris 8 fr.
Mozart: Rondo concert. aus dem Esdur-Konz. für Klav. neu bearb. v. F. Busoni. Breitkopf & Härtel, Lpz Part. 30 M.*
Mussorgsky, M.: Bilder einer Ausstellung. Eine Folge von 10 Stücken f. Pfte (Walter Niemann). Peters, Lpz 7,50 M.
Niemann, Walter: op. 54 Immensee. Romantische Fantasie f. Pfte 10 M.; op. 62 Ein Tag auf Schloß Dürande. Romantische Novelle f. Klav. 6 M. Steingräber, Lpz
— op. 80 Das weiße Haus. Ein Zyklus v. zwölf Charakterstücken; op. 81 Vier Balladen f. Pfte. Peters, Lpz jedes Werk 7,50 M.
— Zehn ausgewählte Klavierstücke. Kahnt, Lpz 20 M.
Novak, Viteslav: op. 55 Jugend. Klavierstücke. Hudebni Matice Umelecke Besedy, Prag 2 Hefte
Rasse, François: Concertino p. Trombone avec accomp. de Piano. Evette & Schaeffer, Paris 8 fr.
Reutter, Hermann: Fantasia apocalyptica f. Klav. noch ungedruckt; Uraufführ. 5. 3. München
Schmid, Heinr. Kaspar: op. 34 Fünf Tongedichte f. Solobläser u. Pfte. Schott, Mainz Nr 1 Pastorale f. Ob.; Nr 2 Allegretto f. Klarin. (Viol.); Nr 3 Ode f. Fagott (Vcello); Nr 4 Im tiefsten Walde f. Horn (Vcello); Nr 5 Capriccio f. Flöte (Viol.) je 2,50 M.
Schnabel, Alexander Maria: op. 8 Zweite Sonate (es f. Pfte. Raabe & Plothow, Berlin 12 M.
Schönherr, Franz: Prakt. Violinschule Heft 4 34 M. Jos. Höfer, Marburg a. d. Drau
Schrattenholz, Leo: Sonate funèbre f. Klav. noch ungedruckt; Uraufführ. 2. 1. Berlin
Schütt, Eduard: op. 98 Daheim. Vier Stücke f. Pfte 3 M.; op. 108 Kleine Bilder. Drei Klavierstücke 1,50 M. Simrock, Lpz
Schultheß, Walter: op. 7 Concertino f. Viol. mit Orch. Schott, Mainz Ausg. m. Klav. 18 M.*
Séverac, Déodat de: Stances à Madame de Pompadour. F. Klav. Rouart, Paris 4 fr.
Singer, Otto: op. 17 Drei Vortragsstücke f. Viol. m. Pfte. Zimmermann, Lpz 10 M.
Stuiber, Paul (Neueen, Böhmen): Klaviersonate (g) noch ungedruckt
Szymanowski, Karol: op. 35 Konzert f. Viol. Univers.-Edit., Wien. Ausg. m. Klav. (E. Kanitz) 18 M.
Torres, H.: op. 4 Nr 1 Portugiesische Rhapsodie; op. 5 Präludium, Choral u. Fuge f. Klav. Jost Lpz je 10 M.
Vernoy, G.: Rondeau Pompadour; Légende Bretonne p. Piano. Gallet, Paris je 3 fr.
Vomacka, Boleslav: op. 7 Sonate f. Klav. Hudebni Matice Umelecke Besedy, Prag
Wellecz, Egon: op. 11 Eklogen. Vier Klavierstücke 9 M.; op. 17 Epigramme f. Pfte 12 M. Universal-Edition, Wien
Weyhmann, Joh.. op. 13 Fantasie f. Org. über den Choral Herr Jesu Christ, dich zu uns wend. Gadow & Sohn, Hildburgh. 4 M.
Windsperger, Lothar: op. 28 Sonate f. Klav. Schott, Mainz 15 M.
Wöß, Johs. v.: op. 40 Suiten f. Orgel Nr 1 u. 2 Univers.-Edit., Wien je 9 M.
Wunsch, Hermann (Bln.-Wilmersdorf, Aschaffenburger Straße 8): Violinkonzert noch ungedruckt; Uraufführ. 20. 3. Berlin
Zierau, Fritz: op. 63 Präludium u. Passacaglia (e) f. Orgel. Breitkopf & Härtel, Lpz 9 M.
Zuschneid, Karl: Lehrgang des Klavierspiels für Erwachsene. 1. Teil. Vieweg, Berlin 4 M.

II. Gesangsmusik

a) Opern

Anna Amalia, Herzogin zu Sachs.-Weimar-Eisenach: Erwin u. Elmire. Ein Schauspiel nach Goethe. Klav.-A. m. T. (Max Friedländer). Siegel, Lpz geb. 200 M.
Bartok, Bela: op. 11 Herzog Blaubarts Burg. In 1 Akt. Univers.-Edit., Wien. Klav.-A. m. T. 30 M.

Chelius, Oscar v.: Magda Maria (in 3 Aufzügen). Part Ries & Erler, Preis nach Vereinbar.

Delmas, Marc-Camille, Opéra comique en 1 acte, poème de Paul Spaak. Chant et Piano. Choudens, Paris 20 fr.

Draeger, W.: Heimkehr. Oper in einem Aufzug. Dichtung v. Herbert Kannegießer. Klav.-A. m. T. Berlin, Selbstverl. (W 57 Bülowstr. 57)

Février, Henry: Gismonda. Drame lyrique en 4 actes. Chant et Piano. Heugel, Paris 8 fr.

Holde, Artur: Spulezwirnchen, das Sonntagskind. Märchenspiel noch ungedruckt. Uraufführung 4. 12. 21 Frankfurt a. M.

Karel, Rudolf (Prag): Ilses Herz. Uraufführung im April in Prag (tschech. Nat.-T.); wird im Verlag Dudebni Matice Umelecke Besedy erscheinen

Nedbat, Oskar (Prag): Der Bauer Jacob. Dichtung von Ladislav Novakc noch ungedruckt: Uraufführung März Brünn

Procofiev, Serge: The Love of three Oranges. Uraufführung 30. 12. 21 Chicago

Rootham, Cyril: The three Sisters. Uraufführung 14. 2. Cambrigde

Silver, Charles: La mégère apprivoisée. Comédie lyrique en 4 actes. Chant et Piano. Heugel, Paris 40 fr.

Smyth, Ethel: Der gute Freund (The boatswains mate) Komische Oper in 1 Akt. Klav.-A. m. T. Univers.-Edit., Wien 24 M.

Vogler, Carl: Rübezahl. Ein Märchenspiel in 4 Akten. Dug. Lpz Part. 50 M., Klav.-A. 20 M.

Wagner, Richard: Lohengrin; Parsifal; Die Walküre. Part. Peters, Lpz je 60 M.

Zich, Otakar (Prag): Die Schuld. Dichtung von Jaroslav Hilbert noch ungedruckt. Uraufführung Prag (tschech. Nat.-Theater) März

Zitek, Ota (Brünn): Peter Kralenecs Fall. (Eigene Dichtung) noch ungedruckt: Uraufführung März Brünn

b) Sonstige Gesangsmusik

Arndt, Wilhelm: Altdeutsche Volkslieder f. Gesang mit Laute (Wort u. Weise bearb. u. erläutert). Peters, Lpz 36 M.

Baußnern, Waldemar v.: Das hohe Lied vom Leben und Sterben f. Einzelst., gem. Chor, gr. Orch., Pfte u. Org. Leuckart, Lpz. Klav.-A. m. T. 50 M.

Biehle, Herbert: Drei Lieder f. Gesang mit Klav. Ries & Erler, Berlin Nr 1 u. 3 je 1,50 M., 2 1 M.

Boulanger, Lili: Psaume 129 p. Baryton et Orch. Reduction p. Baryton et Piano. Durand, Paris 4,95 fr.

— Vieille prière bouddhique p. Ténor, choeur et Orch. Ders. Verl. 6,30 fr.

Brahms, Joh.: Ausgewählte Lieder. Peters, Lpz hoch u. tief Bd 3 je 24 M.

Caplet, André: In una selva oscura p. chant et orch. Part. Durand, Paris 19 fr.

Cras, Jean: L'offrande lyrique. Six poèmes de Rabindranath Tagore p. une voix et Piano. Rouart, Paris 10 fr.

Delmas, Marc: Trois automnales p. une voix et Piano. Parmentier, Paris 3,50 fr.

Dupré, Marcel: De profundis pour les soldats morts pour la patrie. Für Chor, Soli u. Orch. od. Orgel. Lebuc. Paris 20 fr.

Faisst, Klara: Vier Lieder f. Gesang mit Klav. Neufeldt, Karlsruhe 5 M.

Faltis, E.: op. 13 Sechs Zigeunerlieder f. Ges. mit Pfte. Heft 1 u. 2 je 2,50 M; op. 14 Zwei Lieder f. dsgl. 2 M. Ries & Erler, Berlin

Frichhöffer, Otto: 6 Lieder f. Ges. mit Klav. Ries & Erler, Berlin Nr 1, 5 u. 6 je 1 M., Nr 2—4 je 1,50 M.

Gailhard, André: Six Mélodies p. une voix et Piano. Heugel, Paris je 4 fr.

Gal, Hans: op. 5 Phantasien nach Gedichten von Rabindranath Tagore f. gem. Chor. Universal-Edition, Wien St. 6 M.

— op. 11 Drei Lieder f. Männerchor m. Pfte oder Orch. Ausg. m. Klav. P. u. St. Nr 1 u. 3 je 6 M., Nr 5,40 M.; op. 12 Drei Lieder f. Frauenchor mit Pfte Nr 1 u. 3 je 6 M., Nr 2 5,40 M. Leuckart, Lpz

Gofferie, Karl: Kammerlieder. Einige alte deutsche Volkslieder f. Singst. u. begleit. Streichinstr. gesetzt. Greifenverlag, Rudolstadt 7 M.

Grassi, E. C.: Trois poèmes bouddhiques avec accomp. de Viol., Hautbois ou second Viol., Violonc. et Piano à 4ms. Heugel, Paris je 8 fr.

Groß, Wilh.: op. 10 Liebeslieder f. hohe St. mit Kammerorch. Ausg. m. Klav. 9 M.; op. 11 Rondels (3 Stimmungsbilder) f. tiefe St. m. Kammerorch. Ausg. m. Klav. 6 M. Univers.-Edit., Wien

Haag, Armin: op. 19 u. 22 Je Zwei Lieder f. Ges. u. Klav. Ries & Erler, Berlin jedes Werk 1,50 M.

Händel: Jephta. Oratorium, neu bearb. v. Herm. Stephani. Leuckart, Lpz Part. u. St. nach Vereinbar.

Hasenclever, Paul: op. 1 Rapsodia per Canto e Pfte. Rudolf Kaemmerer, Dresden

Hemmann, F.: Acht Lieder f. Ges. mit Pfte. Raabe & Plothow, Berlin 6 M.

Hue, Georges: Trois rondels dans le style ancien (Poésies de Paul Arosa). Heugel, Paris je 3,50 fr.

Jacquin, Gottfried: Aus der Einsamkeit. Acht Lieder f. Ges. (mittel) m. Pfte. Hieber, München 20 M.

Jakob, Hermann: op. 1 Lieder f. Gesang mit Pfte. Leuckart, Lpz Nr 1, 2 u. 4 je 5 M., Nr 3 u. 5 je 7,50 M.

Jöde, Fritz: Alte Madrigale f. gem. Chor bearbeitet. Zwißler, Wolfenbüttel 8,50 M.

Kahn, Robert: op. 71 Drei Gesänge f. gem. Chor Nr 1 Part. 1,50, St. 2 M.; Nr 2 u. 3 je Part. 1 M., St. 1 M. Simrock, Lpz

Knab, Armin: Wunderhornlieder f. Ges. mit Pfte Breitkopf & Härtel, Lpz 22,50 M.

Koch, Friedr. E.: op. 38 Drei Gesänge f. Bariton mit Orch. Kahnt, Lpz Part. 35, 25 u. 30 M.; St. 75, 50 u. 60 M.; Ausg. m. Klav. 10, 7,50 u. 9 M.

Korngold, E. W.: op. 14 Lieder des Abschieds für 1 Singst. m. Klav. Schott, Mainz 3,50 M.

Kowalski, Max: op. 11 Sechs Liebeslieder aus dem Rokoko f. Ges. u. Pfte. Simrock, Lpz 2,50 M.

Lang, Walter: op. 7 Und 's Meiteli singt. Acht Lieder f. Ges. mit Pfte nach Texten v. J. Reinhart. Hug, Lpz 3 M.

La Presle, Jacques de: Trois Elégies (Poésies de Albert Samain) Rouart, Paris 7 fr.

Mäder, Rud.: op. 40 Weihnachten. Nach Worten der heil. Schrift f. Barit., Sopr., gem. Chor u. Orgel. Hug, Lpz Part. 2 M.

Mayerhoff, Franz: Weihnachtsgesang f. gem. Chor. Klemm, Lpz Part. 3 M.

Mattiesen, Emil: op. 9 Zwölf Liebeslieder des Hafis f. 1 Singst. m. Klav. Peters, Lpz 10 M.

Mehler, Friedrich: op. 7 Sechs Lieder f. Ges. mit Pfte. Ries & Erler, Berlin 2 Hefte je 2,75 M.

Mendelssohn, Arnold: Motette zum Reformationsfest: Ein' feste Burg ist unser Gott. Breitkopf & Härtel, Lpz Part. 12 M.; St. je 1,50 M.

Molitor, Gregor: Mariä Heimgang. Oratorium Uraufführung 12. 2. Münster i. W.

Mozart: Konzertarien f. 1 Singst. Ausg. m. Klav. (Lilli Lehmann). Peters, Lpz 7,50 M.

Niggli, Friedrich: op. 14 Sechs Lieder f. Ges. u. Pfte je 1,00—1,50 M.; op. 15 Vier Lieder v. Hermann Hesse je 0,80—1,20 M.; op. 16 Buechfinkeliedli. Acht Lieder in schweizerdeutscher Mundart von J. Reinhart m. dtsch. u. franz. Uebersetz. 2 Hefte je 2,50 M. Hug, Lpz

Perleberg, Arthur: op. 24 Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik von H. Bethge. Simrock, Lpz 2 Hefte je 3 M.

Pfitzner, Hans: Zehn Lieder f. Baß mit Pfte (Heft 7 der revid. Ausg.) Max Brockhaus, Lpz 20 M.*

— op. 28 Von deutscher Seele. Eine romant. Kantate. F. 4 Solost., gem. Chor, gr. Orch. u. Org. (Uraufführung 27. 1. Berlin.) P. u. St. nach Vereinbar.: Klav.-A. 15 M.; op. 29 Vier Lieder f. 1 Singst. mit Pfte Nr 1, 2 u. 4 je 1,50 M., Nr 3 2,50 M. Fürstner, Berlin

Philipp, Franz: op. 8 Fünf kleine Lieder f. mittlere St. u. Pfte. Schultheiß, Ludwigsburg 12 M.

Pringsheim, Klaus: op. 28 Vier Lieder f. Ges. mit Pfte 2,50 M.; Zwei Lieder der Amalia aus Schillers Die Räuber f. dsgl. 2 M. Ries & Erler, Berlin

Rein, Walter: op. 1 Venuskränzlein. Liebesgesänge nach altdeutschen Texten f. Baritonsolo u. Frauenchor. Greifenverl., Rudolstadt. Part. 6,50 M.; St. 2 M.

Rentsch, Arno: Ermunterung. Ode von Hölderlin f. Chor u. groß. Orch. noch ungedruckt; Uraufführung 6. 3. Berlin

Reuß, Wilh. Franz: Acht lustige Lieder f. große und kleine Kinder f. Ges. mit Orch. Jüterbock, Königsberg i. Pr. Ausg. mit Pfte 15 M.*

Rohozinski, L.: Quatre mélodies p. une voix et Piano. Hamelle, Paris 7 fr.

Roussel, Albert: Douze mélodies p. une voix et Piano. Rouart, Paris 30 fr.

Ruch, Hannes: 45 Lieder aus dem Rosengarten von Herm. Löns f. Ges. m. Pfte. Hofmeister, Lpz 15 M.

Sachsse, Hans: 15 Lieder f. Ges. m. Pfte. Siegel, Lpz je 1—1,20 M.

Schadewitz, Karl: op. 20 Liedsinfonie nach Brentano u. Eichendorff f. Ges. m. Fl., Horn u. Bratsche. Banger, Würzburg 30 M.

Schalit, Heinr.: op. 16 Seelenlieder; op. 17 Liebeslieder f. Ges. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien 7,50 bzw. 9 M.

Schmid, Kasp. Heinr.: op. 22 Weihnachtslied f. 4st. Jugendchor, Solo-Viol., Harm. u. Pfte 3 M.; op. 29 Drei Lieder f. Ges. m. Pfte 2 M.; op. 37 Sänge eines fahrenden Spielmanns f. Ges. m. Pfte 2,50 M. Schott, Mainz

Schmitt, Florent: Trois chants en l'honneur d'Auguste Comte Nr 1 u. 2 f. gem. Chor, Nr 3 f. Sopran-Solo, gem. Chor u. Streichorch. od. Klavier. Durand, Paris 8,10 fr.

Schnabel, Alex. Maria: op. 2 Sechs Lieder, Ausg. f. mittl. St. 4 M.; op. 4 Sechs Lieder f. 1 Männerst. Ausg. f. Bariton 2,50 M.; op. 6 Kleine Lieder. Ausg. f. mittl. St. 2 M.; op. 7 Zwei lyr. Lieder, hoch u. mittel je 1,75 M.; op. 9 Kleine Lieder, hoch u. mittel 8 M. Raabe & Plothow, Berlin

Schoeck, Othmar: Liederalbum f. Ges. u. Pfte I u. II. Hug, Lpz je 4 M.

—: op. 30 Zwölf Eichendorff-Lieder f. Ges. m. Pfte 12 M.; op. 31 Fünf Lieder 8 M.; op. 33 12 Hafis-Lieder 10 M.; op. 34 Der Gott und die Bajadere f. Ges. m. Pfte 16 M. Breitkopf & Härtel, Lpz

Singer, Werner: op. 3 Drei Lieder nach Texten von Ch. Morgenstern. Leuckart, Lpz 7,50 M.

Sonneck, O. G.: op. 18 Ein kleiner Lieder-Zyklus f. 1 St. m. Klav. Univers.-Edit., Wien 7,50 M.

Sporn, Fritz: op. 18 Eine kleine Weihnachtskantate f. gem. Chor, Solo-Viol., Streichorch., 2 Hörner u. Orgel (Pfte). Leuckart, Lpz Part. 15 M.; St. 2,40 M.

Stürmer, Bruno: Ein Cyklus f. Männerchor. Schott, Mainz Part. 2 M., St. 2 M.

Stuiber, Paul (Neueen, Böhmen): Frauenchöre; Lieder mit Klav.; 3 Gesänge nach Gedichten v. Ric. Huch, Sonetti v. Shakespeare f. 1 Singst. m. Orch. od. Klav. noch ungedruckt

Strauß, Rich.: op. 71 Drei Hymnen von Hölderlin f. hohe St. mit Orch. Fürstner, Berlin Aufführungsmaterial nach Vereinbar.; Ausg. m. Klav. je 3,60 M.

Tillmans, Ernst: Zehn Lieder f. Gesang m. Pfte. Tebe-Verl., München 30 M., einzeln je 6 M.

Vycpálek, Ladislav (Prag): Von den letzten Dingen des Menschen. Kantate f. gem. Chor u. Orch. noch ungedruckt

Weingartner, Felix. op. 63 Blüten aus dem Osten. Ein Liebesliederspiel f. Sopran u. Tenor u. Pfte nach Gedichten aus Hans Bethges Chinesische Flöte. Univers.-Edit., Wien 12 M.

Wolfsohn, Georg: Lieder aus der chines. Flöte des Hans Bethge f. Ges. m. Pfte. Ries & Erler, Berlin 6 M.

Wünschmann, Theodor: Vier Lieder f. mittl. St. m. Pfte. Steingräber, Lpz 5 M.

Zilcher, Hermann: op. 46 Chiemsee-Terzette f. drei Frauenstimmen. Breitkopf & Härtel, Lpz Part 6 M., St. je 1 M

III. Melodramen

Knab, Armin: op. 20 In Bulemanns Haus. Als Pantomime m. Melodram oder als Melodram allein m. Pfte. Speka-Verl., Lpz 10,50 M.

Schnabel, Alexander Maria: op. 11 Gorm Grymme. Ein Melodram f. Deklamation, Streichquart. u. Pfte. Raabe & Plothow, Berlin 12 M; Ausg. nur mit Klav. 6 M.

IV. Bücher, Zeitschriften u. Aufsätze

Abert, Hermann — s. Mozart

Aeolian Review erscheint in New York als Organ für die Harfe u. die Harfenliteratur

Akustik — vgl. Raumakustik

Alfano, Franco. Da Luigi Perrachio — in: Il Pianoforte 1

Allendorf, Georg Niege v. — s. Niege

Almanach der deutschen Musikbücherei. Jhrg. 2. Bosse, Regensburg geb. 12 M.

Alte Musik. Vortrag alter Mus. Von Artur Nikisch — in: Die Musikwelt 5

Altmann, Wilhelm: Die Musikbibliothek der preuß. Staatsbibliothek in Berlin — in: Musikblätter des Anbruch 19/20

— s. Musiker-Autographen-Preise; Wagner

Antcliffe, Herbert — s. Pizzetti

Auer, Leopold — s. Violine

Ausland, Das, und Nikisch — s. Beyerlein

Autographenpreise — s. Musiker-Autographenpreise

Autopiano, L'. Da Sidney Grew — in: Il Pianoforte 2

Bachs Chromatische. Von Walter Petzet — in: Signale f. d. musikal. Welt 7

Bardas, Willy — s. Klaviertechnik

Bastianelli, Giannotto — s. Klavier.

Beck, Joachim: Die musikalische Physiognomie Berlins — in: Musikblätter des Anbruch 19/20

Beckmann, Gust. — s. Kiel, F.

Beethoven — vgl. Wölfl

—Buch, Ein Wiener. Hrsg. v. A. Orel. Gerlach & Wieding, Wien 80 M.

—'s Leiden. Ihr Einfluß auf sein Leben u. Schaffen. Von Waldemar Schweisheimer. Geo. Müller, München 52 M., geb. 65 M.

Berlin. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch (19/20) — s. Altmann; Beck; Furtwängler; Leichtentritt; Pisling; Reznicek; Singer; Weissmann

Beseelte, Violinton, — s. Violinton

Beyerlein, Frz Adam: Nikisch und das Ausland — in: Die Musikwelt 5

Bie, Oskar — s. Kemp

Biehle, Joh. — s. Raumakustik

Blessinger, Karl — s. Dekadenz

Blom, Eric — s. England

Brahms, Johannes, in Erinnerungen. Von Jos. Viet Widmann. 4. Aufl. Gebr Paetel, Berlin 20 M., geb. 27 M.

Brecher, Gustav: Nikisch' Dirigiertechnik — in: Die Musikwelt 5

Broesike-Schön, Max — s. Oper

Bruckner, Anton. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in d. Musik. Von Erich Schwebsch. Der kommende Tag, Stuttgart 12 M.

— Da Francesco X. Pauer — in: Il Pianoforte 2

— Anton B.'s Symphonien. Von Rob. Hernried — in: Neue Mus.-Ztg 11

—-Festbuch. Im Auftrag des Bayreuther Bundes hrsg. v. Karl Grunsky m. Beiträgen vom Hrsg.; Otto Erhardt u. Hermann Keller. Sulzer & Galler, Stuttg. 8 M.

Buenos Aires als Musikstadt. Von Johannes Franze — in: Die Musikwelt 4

Caland, Elisabet — s. Deppe

Calvocoressi, M. D. — s. Mussorgsky

Carrière, Paul — s. Ton

Cherbuliez, A. E. — s. Kadenz

Cohn, Arthur Wolfgang — s. Verständnis

Colles, H. C. — s. Vaughan, — Williams

Conservatori, I. Da G. Francesco Malipiero — in: Il Pianoforte 12
Cornelius. Zur Berliner Neueinstudierung des Barbier von Bagdad. Von Fritz Stiedry — in: Blätter der Staatsoper 6 = Allgem. Mus.-Ztg 8
— Der Leidensweg des Barbier von Bagdad. Von Julius Kapp — in: Blätter der (Berliner) Staatsoper 6
Damerrini, Adelmo — s. Metadramma
Dante. La musicalità di Dante. Da V. Fedeli — in: Rivista musicale Ital. 28,4
Davey, Henry — s. England
Debussy — s. Metadramma
Dekadenz. Die Symptome der D. in der Musik. Ein Beitrag zur Beurteilung der neuesten Produktion. Von Karl Blessinger — in: Ztschr. f. Musik-Wissenschaft 3
Deppe. Die Deppesche Lehre des Klavierspiels erklärt u. erläutert von Elisabet Caland. 5. Aufl. Heinrichshofen, Magdeb. 15 M.
Deutsche Musik in Japan. Von Ernst Stier — in: Die Musikwelt 4
— Musikbücherei — vgl. Almanach
Dilettanten-Orchester. Nützt das D.-O.? Von F. Specht — in: Ztschr. f. Mus. 6
Drama — vgl. Metadramma
Dubois, Théod. — s. Harmonie
Eberhardt, Siegfried — s. Violinton
Egg, Bernhard — s. Nikisch
England. La musica moderna in Inghilterra. Da Eric Blom — in: Il Pianoforte 11
— History of English music. By Henry Darvey. New edit. Curwen & Sons, London 25 sh.
Erckmann, Fritz — s. Wölfl
Erhardt, Otto — s. Bruckner
Erleben, Vom, der Musik im Liede. Ein Beitrag zur Hebung der erzieherischen Macht u. kulturellen Verwertung der Musik von Franz Kumm. Vieweg, B.-Lichterfelde 16 M.
Erpf, Hermann — s. Prätorius
Fauré, Gabriel — s. Saint-Saëns
Fedeli, V. — s. Dante
Fiebach, Otto — s. Kontrapunkt
Figurenlehre, musikalische — vergl. Frage
Fleischmann, H.-R. — s. Malipiero
Fortschritt, Musikalischer. Von Walter Niemann — in: Die Musikwelt 6
Frage. Ueber die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrhundert. Beiträge zur musikal. Figurenlehre. Von Paul Mies — in: Ztschr. f. Musik-Wissenschaft 5
Franze, Joh. — s. Buenos Aires
Furtwängler, Wilhelm: Notizen zu Berlin als Musikstadt — in: Musikblätter des Anbruch 19/20
Ginsberg, E. — s. Mozart
Gräner, Georg — s. Reger
Gregorianische Melodien, Einführung in die. Von Peter Wagner — in: Arch. f. Mus.-Wiss. 1
Grew, Sidney — s. Autopiano
Grillparzer und die Musik. Von Alfred Orel — in: Der Merker 3/4
Grosz, Wilh. — s. Schreker
Grunsky, Karl — s. Bruckner
Haas, Rob. — s. Walther
Harmonie. Traité d'harmonie théorique et practique avec réalisations, des basses et chants. Par Théod. Dubois. Heugel, Paris 60 fr.
Hauer, Josef — s. Lehre von der Musik
Hernried, Robert — s. Bruckner
Heuß, Alfred — s. Weltbürgertum
Hirsch, Karl Jakob — s. Mahler
Hirte, Ludwig — s. Wertheim
Holl, Karl — vgl. Korngold
Holle, Hugo — s. Pfitzner
Huber, Hans †. — in: Neue Mus.-Ztg 12
— Dessen kompositorischer Nachlaß verzeichnet — in: Schweizer. Mus.-Ztg 9
— Von E. Refardt — in: Ztschr. f. Mus. 2
Janowitz, Otto — s. Musikhunger
Japan — s. Deutsche Musik
Jean-Aubry, G. — s. Saint-Saëns
Jemnitz, Alex. — s. Nikisch
Infezione, L', musicale ottocentesca. Lettera aperta a G. Francesco Malipiero. Da Ildebrando Pizzetti — in: Il Pianoforte 1
Instrument — vgl. Musikschaffen
Internationalität der Tonkunst — vgl. Weltbürgertum
Italien. The new italian musical lyricism. By M. Zanotti-Blanco — in: The Chesterian 21
Kadenz, Psychologie der. Von A. E. Cherbuliez — in: Schweizer. musikpädag. Blätter 5
Kahse, Georg Otto — s. Lewalter
Kapellmeistersorgen. Von Paul Schwers — in: Allgem. Mus.-Ztg 6/7
Kapp, Julius — s. Cornelius; Meyerbeer
Karg-Elert, Siegfried — s. Musiktheorie
Katalanische Liedkunst des 14. Jahrhundert — s. Spanisch
Keller, Hermann — s. Bruckner
Kemp, Barbara. Von Oskar Bie. Reiß, Berlin 11 M.
Kiel, Friedrich. Ein nachträgl. Erinnerungsblatt zum 100. Geburtstage. Von Gust. Beckmann — in: Allgem. Mus.-Ztg 9
Kirchenmusikalisches. Von Hans Joachim Moser — in: Allgem. Mus.-Ztg 52
Klavier. Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. Von Walter Niemann. 9.—14. umgearb. Auflage. Schuster & Löffler, Berlin 17 M.

Klavier. La transvalutazione del Pianoforte. Da Giannotto Bastianelli — in: Il Pianoforte 2
—, vgl. Autopiano
Klavierspiel — vgl. Deppe
Klaviertechnik, Psychologie der. Von Willi Bardas — in: Die Musikwelt 4
— s. Kreutzer, Leonid
Klingler, Karl — s. Violine
Köln. Monodien der Kölner Jesuiten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Von Arnold Schmitz-Bonn — in: Ztschr. f. Mus.-Wiss. 5
Kompositionslehre — vgl. Musiktheorie
Kontrapunkt. Die Lehre vom strengen K. (Palestrinastil). Von Otto Fiebach. Ries & Erler, Berlin 20 M.
Konzertprogramme — vgl. Musikhunger
Konzertsaal — vgl. Oper
Korngold, Erich Wolfgang: Die Partitur der „Toten Stadt" verteidigt gegen Dr. Karl Holl) — in: Der Merker 5
—, Julius: Nikisch u. Wien — in: Die Musikwelt 5
Krabbe, Wilhelm — s. Niege
Kreutzer. Prof. Leonid Kreutzers Klaviertechnik-Lehre. Von Eugen Tetzel — in: Musikpädag. Blätter 3/4
Kritik. Intermozzi critici dal Ildebrando Pizzetti. Vallecchi, Florenz
Krohn, Ilmari — s. Moderne Musik
Kumm, Franz — s. Erleben
Kunstwerk. Der Geist des Kunstwerks. Von Karl Westermeyer — in: Signale f. d. musikalische Welt 7
Lehre von der Musik. Zwei Kapitel zur. Von Josef Hauer — in: Der Merker 1/2
Leichtentritt, Hugo: Berlin als Musikstadt in der geschichtlichen Entwicklung — in: Musikblätter des Anbruch 19/20
Leoni, Sergio — s. Rust
Lewalter, Johannes: Zu seinem 60. Geburtstage. Von Georg Otto Kahse — in: Neue Mus.-Ztg 10
Lewicki, Ernst — s. Mozart
Lied. Die Form des modernen Liedes. Eine entwicklungsgeschichtlich-ästhetische Studie. Von Franz Ring — in: Die Stimme 5
Lindner, Albert — s. Reger
Magrini, Settimo — s. Strauß, Rich.
Mahler, Der Goetze. Von Emil Petschnigg — in: Allgem. Mus.-Ztg 3
—. Zehn Original-Steinzeichnungen zu den Sinfonien Gust. Mahlers. Von Karl Jakob Hirsch. Ad. Harms-Verl., Hamburg Ausg. A 1500 M., B 800 M.
—. Worte zu Bildnissen Gustav M.'s. Von Alfred Roller — in: Musikblätter des Anbruch 3/4
Malipiero, G. Francesco — s. Conservatori
—. Von H. R. Fleischmann — in: Die Musikwelt 4
Maulbecker, Maximilian s. Wagner
Messe und Musik. Von Franciscus Nagler — in: Ztschr. f. Mus. 5
Metadramma, non Dramma musicale. Nota a Pelléas di C. Debussy. Dal Adelmo Damerini — in: Il Pianoforte 11
Meyerbeer. Das Hoffest zu Ferrara. Ein verschollenes Werk Giacomo M.'s. Von Julius Kapp — in: Blätter der (Berliner) Staatsoper 6
Mies, Paul — s. Frage
Moderne Musik — vgl. Oper im Konzertsaal; Taktfuß
— Weg und Ziel der mod. M. Von Hans Schorn — in: Die Musikwelt 4
Modernes Lied — s. Lied
Monodien — vgl. Köln
Moser, Hans Joachim — s. Kirchenmusikalisches
Mozart, W. A. Von Hermann Abert. Bd II (Schluß) Breitkopf & Härtel, Lpz 100 M., geb. 120 M.
—. Ist M.'s Verdeutschung des Don Juan-Textes (Bruchstück) eine Fälschung? Wenn nicht, wo befindet sich die Handschrift? Von E. Ginsberg — in: Mitteilungen f. d. Mozartgemeinde in Berlin 40
—. Zu M.'s großer Messe in c von Ernst Lewicki — in: Mitteilungen der Mozartgemeinde in Berlin 40 H., 3. T.
Musikalisches Drama — s. Melodrama
Musikalische Figurenlehre — vergl. Frage
Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. Von Romain Rolland. Berechtigte Uebers. von L. Andro. Rütten & Loening, Frankfurt a. M. 45 M., geb. 60 M.
— Terminologie. Systematik. Von Adolf Prümers — in: Die Musikwelt 4
Musiker-Autographen-Preise. Von Wilhelm Altmann — in: Allgem. Mus.-Ztg 52
Musikhunger und Konzertprogramme. Von Otto Janowitz — in: Neue Mus.-Ztg 10
Musikschaffen und Instrument. Von Curt Sachs — in: Ztschr. f. Mus. 5
Musiktheorie. Die Grundlagen der Musiktheorie (Kleine prakt. Kompositionslehre). Ein modernes Lehr- u. Aufgabenbuch f. d. Fachausbildung u. den Selbstunterricht. Von S. Karg-Elert. Speka-Verlag, Lpz Teil I 13 M.
Mussorgsky. Von M. D. Calvocoressi. Deutsche umgearb. Ausg. von C. Seelig. Tal & Co, Lpz 15 M.
—. Von Rich. Würz — in: Neue Mus.-Ztg 10
Nagler, Franciscus — s. Messe
Nettl, Paul — s. Tanzmusik

Niege, Georg: Die Lieder G. N.'s von Allendorf. Zur Geschichte der Monodie im 16. Jahrh. Von Wilh. Krabbe — in: Archiv. f. Mus.-Wiss. 1
Niemann, Walter — s. Fortschritt; Klavier
Nikisch, Arthur — s. Vortrag alter Musik
— †. Besonderes Heft = H. 5 der Musikwelt — vgl. Beyerlein; Brecher; Korngold; Pfohl; Salten; Segnitz; Weismann; Werner-Wolff
— † — in: Ztschr. f. Mus. 4
— †. Von Bernhard Egg — in: Neue Mus.-Ztg 12
—. Erinnerungen an A. N. Von Alex. Jemnitz — in: Neue Mus.-Ztg 11
—. der Mensch und Künstler. Von Hans F. Schaub — in: Musikpädag. Blätter 3/4
—. Von Rich. Specht — in: Musikblätter des Anbruch 3/4
Oper im Konzertsaal. Grundsätzliche Gedanken über moderne Musik. Von Max Broesike-Schön — in: Die Musikwelt 6
Orel, Alfred — s. Beethoven; Grillparzer
Orgeltechnische Untersuchungen — vgl. Raumakustik
Paganini, Nicolo. Seine Bedeutung für die Musikwelt. Von Florizel v. Reuter — in: Signale f. d. musik. Welt 9
Palestrinastil — s. Kontrapunkt
Pauer, Francesco X. — s. Bruckner
Paul, Richard — s. Tonkünstler
Perrachio, Luigi — s. Alfano
Petschnigg, Emil — s. Mahler
Petzet, Walter — s. Bach
Pfitzner, Hans. Völlig ihm gewidmet: Vierteljahrshefte des Bühnenvolkes Jg. 1 H. 3/4 10 M.
—. Von deutscher Seele, eine romant. Kantate (Ausführliche Besprechung) von Hugo Holle — in: Neue Mus.-Ztg 11
Pfohl, Ferd. — s. Nikisch
Pianoforte — s. Klavier
Pisling, Siegmund: Das Konzert in Berlin — in: Musikblätter des Anbruch 19/20
Pizzetti, Ildebrando — s. Infezione; Kritik
— as a song writer. By Herbert Antcliffe — in: The Chesterian 20
Pottgießer, Karl — s. Steinkauler
Praetorius. Eine Orgel nach Michael Praetorius. Von Hermann Erpf — in: Neue Mus.-Ztg 8
Prümers, Adolf — s. Musikal. Terminologie
Raumakustische, orgeltechnische u. bau-liturgische Probleme. Untersuchungen am Dome zu Schleswig von Joh. Biehle — in: Arch. f. Musikwiss. 1
Refardt, E. — s. Huber
Reger, Max: Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens. Von Albert Lindner. Engelhorn, Stuttg. 60 M., geb. 80 M.
Reger. Orchesterwerke erläutert von Georg Gräner. Schlesinger, Berlin 10 M.*
— Abriß seines Lebens und Analyse seiner Werke. Von Eugen Segnitz. Historie-Verl., Lpz 22 M.
Reuter, Florizel v. — s. Paganini
Reuter, Fritz — s. Sitt
Reznicek, E. N. v.: Notizen zu Berlin als Musikstadt — in: Musikblätter des Anbruch 19/20
Ring, Franz — s. Lied
Roche, Edmund — s. Wagner
Rolland, Romain — s. Musikalische Reise
Roller, Alfred — s. Mahler
Roussel, Albert — s. Weber
Rust, Friedrich Wilhelm. Le Sonate per Pfte di F. G. Rust. Da Sergio Leoni — in: Il Pianoforte 11
Sachs, Curt — s. Musikschaffen
Saint-Saëns, Camille †. Par Gabriel Fauré — in: La revue musicale Févr.
— Par Florent Schmitt — in: Le courrier musical, Jan.
—. By G. Jean-Aubry — in: The Chesterian 20
Salten, Felix: Nikisch-Porträt — in: Die Musikwelt 5
Sarti, Giuseppe († 1802). Von Erwin Walter — in: Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde 11/2
Schaub, Hans F. — s. Nikisch
Schleswig, Akustik des Doms in — s. Raumakustik
Schmitt, Florent — s. Saint-Saëns
Schmitz-Bonn, Arnold — s. Köln
Schorn, Hans — s. Moderne Musik
Schreker. Aus Schrekers Schule. Von Wilhelm Grosz — in: Musikblätter des Anbruch 3/4
Schwebsch, Erich — s. Bruckner
Schweisheimer, Waldemar — s. Beethoven
Schwers, Paul — s. Kapellmeistersorgen; Weingartner
Seelig, C. — s. Mussorgsky
Segnitz, Eugen: Nikischs Lebenswerk — in: Die Musikwelt 5
— s. Reger
Sinfonie. Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinf. Von Rob. Sondheimer — in: Archiv f. Mus.-Wiss. 1
Singer, Kurt: Die Hochschule für Musik in Berlin u. (Berliner) Staatsopern-Kalamitäten — in: Musikblätter des Anbruch 19/20
Sitt, Hans. Von Fritz Reuter (Charakterskizzen lebender Künstler 2). Beutel, Lpz-Lindenau 2 M.
Sondheimer, Rob. — s. Sinfonie
Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts. Von Otto Ursprung — in: Ztschr. f. Musikwissenschaft 3
Specht, F. — s. Dilettanten-Orchester

Specht, Richard — s. Nikisch
Steinkauler, Walter †. Von Karl Pottgießer — in: Neue Mus.-Ztg 10
Stiedry, Fritz — s. Cornelius
Stier, Ernst — s. deutsch
Stoeving, Paul — s. Violine
Strauß. Enoch Arden. Un melodramma per Pfte di Riccardo Strauß (eingehende Analyse). Da Settimo Magrini — in: Il Pianoforte 12
Taktfuß. Der metrische T. in der modernen Musik. Von Ilmari Krohn — in: Arch. f. Mus.-Wiss. 1
Tanzmusik. Beitrag zur Geschichte der T. im 17. Jahrhundert. Von Paul Nettl — in: Ztschr. f. Mus.-Wiss. 5
Technik auf der Violine — vergl. Violinton
Terminologie — s. Musikalische T.
Tetzel, Eugen — s. Kreutzer, Leonid
Ton, Der, in Physik und Idee. Von Paul Carrière — in: Neue Mus.-Ztg 8
Tonkünstler, Der, als Kulturpionier. Von Richard Paul — in: Ztschr. f. Mus. 2
Tonkunst — vgl. Weltbürgertum
Ursprung, Otto — s. Spanisch
Vaughan-Williams. The Music of V.-W. By H. B. Colles — in: The Chesterian 21
Vergangenheit — vgl. musikalische Reise
Verständnis, Das musikalische. Von Arthur Wolfgang Cohn — in: Ztschr. f. Mus.-Wiss. 3
Violine, Von der. Von Paul Stoeving. 3. Aufl. Vieweg, B.-Lichterfelde 37, geb. 42 M.
— Violin playing as I teach it. By Leopold Auer. Duckworth, London 6 sh.
— Ueber die Grundlagen des Violinspiels. Von Karl Klingler. Breitkopf & Härtel 10 M.
Violinton, Der beseelte, u. die richtige Entwicklung der Technik. Von Siegfr. Eberhardt. 2. Aufl. Kühtmann, Dresden 20 M., geb. 25 M
Vorklassische Sinfonie — s. Sinfonie
Vortrag alter Musik — s. alte Musik
Wagner, Peter — s. Gregorianisch
Wagner, Richard. Ein Opfer R. W.'s (Edmond Roche). Von Maximilian Maulbecker — in: Schweizer. Mus.-Ztg 30
—'s Ausspruch „Kinder macht Neues! Neues! und abermals Neues!" Von Wilh. Altmann — in Die Musikwelt 4
Walter, Erwin — s. Sarti
Walther, Joh. Zu Walthers Choralpassion nach Matthäus. Von Rob. Haas — in: Arch. f. Musikwissenschaft 1
Weber, C. M. v. By Albert Roussel — in: The Chesterian 21
Weingartner, Der Fall. Von Paul Schwers — in: Allgem. Mus.-Ztg 8
Weißmann, Adolf: Die Produktion in Berlin — in: Musikblätter des Anbruch 19/20
— s. Nikisch
Weltbürgertum und Internationalität der Tonkunst. Von Alfred Heuß — in: Ztschr. f. Mus. 5
Wertheim, Jules de (Komponist). Von L. Hirte — in: Signale f. d. musikal. Welt 52
Wesfermeyer, Karl — s. Kunstwerk
Widmann, Jos. Vict. — s. Brahms
Wien u. Nikisch — s. Korngold
Williams, Vaughan- — s. Vaughan-Williams
Wölfl, Joseph, der Rivale Beethovens. Zu seinem 150. Geburtstage. Von Fritz Erckmann — in Neue Mus.-Ztg 8
Wolff, Werner: Nikisch als Lehrer — in: Die Musikwelt 5
Würz, Rich. — s. Mussorgsky
Zanotti-Bianco, M. — s. Italien

Druckfehler-Berichtigung. In dem Aufsatz „Die Aufgaben des instrumentalkundlichen Unterrichts" Heft 2 III. muß es S. 81 Zeile 15: musikalisch statt musikgeschichtlich heißen.

Diesem Heft 3, III. Jahrgang, liegen Prospekte des Verlages N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig und der „Weimarer Blätter" bei.

Das Inhaltsverzeichnis des 2. Jahrganges "Melos"
liegt dieser Nummer bei.

Eines der stärksten Talente unter den Jungen!

Alois Hába

op. 2. Deux morceaux

6389 für Klavier zu zwei Händen . . . M. 6.—

op. 3. Sonate D-moll

5543 für Klavier zu zwei Händen . . . M. 9.—

op. 5. Ouvertüre f. großes Orchester

6874 Partitur . . . . M. 40.—

Werke im Vierteltonsystem:

op. 7. Streichquartett

6418 Partitur . . . . M. 4.50

6419 Hierzu Stimmen . . . . M. 18.—

op. 9a/b. Musik für Violine allein

2 Hefte in Vorbereitung

Verlegerzuschlag 300%

UNIVERSAL-EDITION A.-G.
Wien-Leipzig

G. RICORDI & CO.
Leipzig — Breitkopfstraße 26 — **Leipzig**
Mailand, Rom, Neapel, Palermo, London, New York, Buenos Aires
Paris 18 Rue de la Pépinière 18 — Paris

Neue Ausgabe

Orchesterpartituren in Taschenformat (cm 13/18)
Netto-Preise (A) (einbegriffen Valuta- u. Teuerungszuschlag)

118810 CASELLA, A. Le Couvent sur l'eau. (Venetianisches Kloster) Choreographische Komödie über ein Argument von J. L. Vaudoyer. Sinfonisches Fragment M. 300 —
118672 DE SABATA, V. Juventus Sinfon. Dichtung M. 360.
118674 GUERRINI, G. Visionen vom alten Egypten. Zwei sinfonische Gemälde aus Aphrodite von Pierre Louys. I. Auf Alexandriens Damm. II. Bacchanall im Bacchis Haus M. 540 —
118675 MANCINELLI, L. Venetianische Szenen. Suite N. 3. Die Flucht der Geliebten nach Chioggia . . . M. 252.—
118705 MARIOTTI, M. In Ferrara. Sinfon. Dichtung M. 360.—
118812 MARTUCCI, G. Notturno. op. 70. N. 1 . . . M. 108.—
118813 — Novelletta. op. 82 . . . . M. 180.—
118670 MONTEVERDI, C. Sonate über „Sancta Maria" für Gesang und Orchester. Rythmische und Strumental-Version von B. Molinari . . . . M. 180.—
118814 RESPIGHI, O. Antiche Danze ed Arie (Alte Tänze und Arien) für Laute. (XVI. Jahrhundert) Freie Transcription für Orchester: I Molinaro (Simone) Ballett genannt „Il Conte Orlando" II. Galilei (Vincenzo) Gagliarda III. Unbekannter Komponist. Villanella. IV. Unbekannter Komponist. Passo mezzo und Maskarade . . . . 360.—
118815 RESPIGHI, O. Fontane di Roma. (Brunnen in Rom) Sinfonische Dichtung. (Der Brunnen von Valle Giulia bei Tagesanbruch. Der Triton-Brunnen am Vormittag. Der Trevi-Brunnen am Mittag. Der Brunnen von Villa Medici am Sonnenuntergang) . . . . M. 360.—
118711 SANTOLIQUIDO, F. Aquarelle. Sinfonische Suite. (Morgen im Walde — Es schneit . . . — Vesper — Nachtfest) . . . . M. 360.—
118816 ZANDONAI, R. Serenata medioevale (Mittelalterliches Ständchen) für Cello-Solo mit 2 Hörner, Harfe und Streicher . . . . M. 108

Huberman

schreibt über

„Der neue Weg"

von Ossip Schnirlin

Mit Interesse habe ich Schnirlins Violinwerk „Der neue Weg" durchgesehen. Die Idee, die einzelnen Arten der Violin-Technik nicht bloß an der Hand der einschlägigen Studienwerke sich zu erwerben, sondern diese Schwierigkeiten in den korrespondierenden Stellen der **Meisterwerke** unserer Literatur aufzusuchen, bezw. zu vervollkommnen, finde ich **ausgezeichnet**. Jeder von uns, der sich als Künstler oder Lehrer mit dem Problem befaßt hat, wie man sich am sichersten **den letzten Schliff der Technik** aneignet, weiß es aus Erfahrung, daß die schönsten Staccatos, Spiccatos, Triller, Doppelgriffe usw., soweit man sie sich bloß durch Etüden angeeignet hat, graue Theorien bleiben, sobald man diese Fertigkeiten bei ihrem Vorkommen in Konzertstücken praktisch verwenden will. Diese Dinge müssen fast immer in dem einzelnen Stück von vorn gelernt werden. Aus dieser Tatsache zieht Schnirlin in seinem Werk **die praktische Konsequenz** und zwar unter Zugrundelegung vielseitigen Wissens und pädagogischer Erfahrung. **Er hat dadurch seinen Fachkollegen einen besonderen Dienst erwiesen. — —**

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung Rob. Lienau
Berlin W. 8, Französische Str. 22-23 / Carl Haslinger, Wien I

J. & W. CHESTER Ltd. — LONDON

Eugène Goossens

Klavier-Kompositionen

CONCERT STUDY. Op. 10
Preis: M. 3.— netto

KALEIDOSCOPE Op. 18
12 Stücke
Preis: M. 6.— netto

VIER KONZERTE Op. 20
Preis: M. 4.— netto

NATURE POEMS Op. 25
Preis: M. 18.— netto

HOMMAGE A DEBUSSY Op. 29
Preis: M. 1.50 netto

Auf obige Preise kommt ein Teuerungszuschlag von 400%

Alleinvertrieb für Deutschland und Österreich

BREITKOPF & HÄRTEL
BERLIN W 9 POTSDAMERSTRASSE 21

HELD-WERKSTAETTEN

Kantstraße 10 Charlottenburg 2 Tel. Steinpl. 4656

Notenschriftliche Arbeiten jeder Art in Schwarzschrift und Autographie, Transpositionen, Instrumentationen, Übernahme v. Notendruck, Manuskriptabschriften, Übersetzungen aus jeder und in jede Sprache

---

Èditions MAURICE SENART

20, Rue du Dragon, PARIS

Moderne Kammermusik

		Partitur fr.	Stimmen fr.
Bousquet, Francis	Poème (Streichquartett und Piano)	—	15.—
Capet, L.	Quartett Nr. 2	7.50	13.50
Dedieu-Peters, M.	3 Stücke für Streichquartett	2.50	6 —
Dupin, P.	Dans le jardinet (Piano und Quartett)	—	4.50
—	Poème (Quartett)	1.75	6 —
Gerhard, Roberto	Trio (Piano, Violine, Cello)	—	15.—
Huré, Jean	Streichquartett Nr. 2	8.—	10.—
Kœchlin, Charles	Streichquartett Nr. 1	4.—	11.—
Le Guillard, A.	Streichquartett	—	15.—
Manziarly, M. de	Trio (Piano, Violine, Cello)	—	14.
Masson, Fernand	Trio e-moll (Piano, Violine, Cello)	—	15.—
Migot, G.	Au Bord de l' Eure (2 Violinen, Viola, Piano)	—	12.50
—	Cinq mouvement d'eau (Streichquartett)	3.—	9.—
—	Le paravent de laque aux cinq images (2 Viol., Viola, Piano)	—	10.50
—	Les Parques (Viola)	—	10.50
—	Le Soire tombe (Trio)	—	4.50
—	Klavier-Quintett (Halphen-Preis 1920)	—	18.—
—	Trio (Piano, Violine, Cello)	—	9.—
Milhaud, D.	4. Streichquartett	2.50	6.—
Pierné, P.	Streichquartett	—	15.—
Roland-Manuel	Streichtrio	2.50	9.—
Royer, E.	Quartett	7.50	15.—
Sachs, L.	Quartett	—	15.—
Simia, G. R.	Quartett	12.—	18.—
Tkaltchitch	Quartett	3.—	9.—
La Tombelle, de	Suite für 3 Celli	—	[illegible]
Viardot, Paul	Streichquartett	—	12.—
Wailly, Paul de	Introduction à la musique de chambre (2 Violinen u. Cello)	—	6.—

Buch- und Kunstheim K. & E. Twardy

Berlin W 9, Potsdamer Straße 12

Zoppot, Seestraße 39-41

AUSGEWÄHLTES ZUR EUROPÄISCHEN UND OSTASIATISCHEN KULTUR IN KUNST, PHILOSOPHIE U. RELIGION

A. Bauer, Finsterlin, Götz, Gösch, Herzog, Krayl, Mutzenbecher, Oehme, Ring, Br. u. M. Taut, Waske

---

Soeben erschienen! Soeben erschienen!

Eine wertvolle Bereicherung der guten Violinliteratur bildet

GIUSEPPE TARTINI

Konzert E-dur

für Violine und Pianoforte oder Streichorchester

herausgegeben und mit einer Schlußkadenz versehen von

Clemens Meyer

Preis M. 3.— Stimmen für Streichorchester netto M. 3.—

Zu dies. Grundpreisen kommt der jeweilig. Teuerungszuschl.

Ein Gegenstück zu dem fast jedem Geiger bekannten Violinkonzert in e-moll von Nardini hat Kammermusiker Clemens Meyer in der Musikaliensammlung des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin entdeckt und für den praktischen Gebrauch herausgegeben. Dieses reizvolle, technisch nicht zu schwere Stück ist sowohl für den Konzertsaal als auch als Studienwerk außerordentlich geeignet und bedarf eigentlich keiner weiteren Empfehlung.

Bitte das Konzert zur Ansicht zu verlangen.

F. E. C. LEUCKART, LEIPZIG

Moderne Streichquartette

in der Universal-Edition

Partitur Nr.	Stimmen Nr.		Partitur M.	Stimmen M.
6855	6856	BARTOK, B., op. 7, Streichquartett I	7.—	21.—
6371	6372	— op. 17, Streichquartett II	4.50	15.—
6951	6952	BLOCH, E., Streichquartett	15.—	50.—
6879	6880	CASELLA, A., Fünf Stücke für Streichquartett	6.	24.—
—	1881	DOHNANYI, E., op. 7, Streichquartett A-dur	—	36.—
5478	5479	FOERSTER, J. B., op. 61, Quartett III C-dur	4.50	18.—
2806	2807	GRAENER, P., op. 33, Streichquartett „Spinn, spinn" (Volkslied)	4.50	18.—
6418	6419	HABA, A., op. 7, Streichquartett im Vierteltonsystem	4.50	15.—
7131	7132	KAMINSKI, H., Streichquartett	6.—	—
6568	6569	KAUDER, H., Quartett C-moll	6.—	18.—
7080	7081	KRENEK, E., Streichquartett	6.—	18.—
6651	6652	KODALY, Z., op. 10, Streichquartett II	6.—	18.—
6988	6989	MANEN JOAN, op. A-16, Streichquartett I	6.—	18.—
—	5149	NOVAK, V., op. 22, Streichquartett G-dur	—	24.—
5894	5895	PETERS, G., Streichquartett I, A-dur	4.50	18.—
5892	5893	— Streichquartett II, C-moll	4.50	15.—
2652	2653	PICK-MANGIAGALLI, op. 18, Streichquartett	6.—	18.—
6936	1251	REGER, M., op. 54, Streichquartett I, G-moll	15.—	20.—
6937	1252	— op. 54, Streichquartett II, A-dur	15.—	20.—
3665	3666	SCHÖNBERG, A., op. 7, Streichquartett	7.50	42.—
2093	2094	— op. 10, Streichquartett (m. Ges.) Fis-moll, in neurevidierter Ausgabe	7.50	24.—
5352	5353	SMYTH, E., Streichquartett, E-moll	6.—	18.—
1001	1002	STRAUSS, R., op. 2, Streichquartett, A-dur	7.50	18.—
2929	2930	WEIGL, K., op. 4, Streichquartett, A-dur	6.—	18.—
6832	6833	WELLESZ, E., op. 14, Streichquartett I	12.—	24.—
6864	6865	— op. 20, Streichquartett II	12.—	24.—
6503	6504	— op. 28, Streichquartett IV	4.50	12.—
5888	5889	WEBERN, A., op. 5, 5 Sätze für Streichquartett (in Vorbereitung)		
5756	5757	ZEMLINSKY, A., op. 15, Streichquartett II	4.50	18.—

Verlegerzuschlag 300 Prozent

Universal-Edition, A.-G., Wien

THE SACKBUT

Monatsschrift für moderne und alte Musik

Redakteur: URSULA GREVILLE

—

Besonderes Abonnement für Deutschland M. 200.— p. Jahr

—

MUSIK-VERLAG
J. CURWEN & SONS Ltd.
24 Berners Street
LONDON

Meister

Hans Thoma

hat anläßlich seines **82. Geburtstages** ein Aquarell geschaffen, das er dem ihm gewidmeten Lied

„An Hans Thoma"

gedichtet v. Kurt Karl Eberlein
komponiert von Franz Philipp,
dem Freiburger Tönemeister
— in Farben originalgetreu wiedergegeben —
als Kunstbeilage gespendet hat.

Der Meister hat in reizvoller Farbigkeit den Wunderhornknaben auf einem Schimmel reitend in eine deutsche Landschaft hineingestellt.

Vorzugsausgabe auf echtem Bütten mit eigenhändiger Unterschrift Hans Thoma's . . . . . M. 295.—
Einfache Ausgab. auf bestem holzfr. Papier . M. 40.—

C. L. Schultheiß — Musik-Verlag
Ludwigsburg

LUDWIG WEBER

Glosse zum II. Streichquartett für Klarinette allein



NOTENBEILAGE ZU „MELOS", HEFT 3

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Erscheint in Lieferungen von je drei Heften. Verlag: Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Niederschönhausen, Lindenstr. 35b. Fernruf: Pankow 3319
Chefredakteur: Fritz Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstr. 35b. Fernruf: Pankow 3319.
Auslandsredaktion: F. Sanders, Amsterdam, (Holland), 3 Jacob Obrechtstraat.
*) Abonnement auf 3 Hefte: Mk. 75,— inkl. Zustellung, Einzelheft M. 30.— exklusive Porto. Ausland: Sonderpreise auf Anfordern.
Abonnements, welche nicht per Einschreibebrief abbestellt werden, laufen weiter. Für Korrekturvorlage wird keine Garantie übernommen.
Anfragen an den Verlag und Redaktion ist Rückporto beizufügen. Erfüllungsort: Berlin-Pankow.
Postscheckkonto: Berlin 102106 Bankkonto: Darmstädter Bank F. G, Berlin-Weißensee. Telegramme: Melos.
Anzeigenannahme: H. F. C. BERGMANNS VERLAGSGESELLSCHAFT. BERLIN-WEISSENSEE und MELOS-VERLAG G. M. B. H.
Verantwortlich für den Inseratenteil: CARL BERGMANN. Fernruf: Lützow 4443 und Pankow 3319.

Nr. 4/5 — BERLIN, im August 1922 — III. Jahrgang

*) Preis dieser Sondernummer ausser Abonnement: Mk. 100,—. Ausland: Mk. 200,—

SONDER-AUSGABE

zu den

Salzburger Internationalen Festspielen



Deutsch — Englisch — Französisch

INHALT — INDEX — SOMMAIRE

HAUPTTEIL — FIRST PART — PREMIÈRE PARTIE

FERRUCCIO BUSONI: An open letter
Lettre sur la musique
(Der „Offene Musikbrief" ist in „Melos" Heft 2, III. Jahrgang, in deutscher Urfassung erschienen.)

HEINZ TIESSEN: Aus meinem Tagebuch
From my note book
De mon calepin

JOSEF MATTHIAS HAUER (Wien): Melos und Rhythmus
Melos and rhythm
Mélos et rhythme

FRITZ WINDISCH: Harmonie
Harmony
Harmonie

DARIUS MILHAUD (Paris): La Mélodie
Melodie
The Melody

FERRUCCIO BUSONI: Drittelfonmusik
Music in third tones
La musique de Tiers de Tons

ALOIS HÁBA (Tschechoslowakei): Die harmonische Grundlage des Viertelton-systems
The Harmonic basis of the Quarter-tone system
Le fond harmonique du système à quarts de ton

CYRIL SCOTT (London): Some explanation of our attitude towards the classics
Über unsere Stellung zu den Klassikern
Quelques explications sur notre attitude envers les classiques

Ernest Ansermet (Genf): Sur la musique russe
Russian music
(Die deutsche autorisierte Übersetzung erscheint im nächsten Heft)

MUSIKPHYSIOLOGIE — PHYSIOLOGIE OF MUSIC PHYSIOLOGIE MUSICALE

Prof. Dr.-Ing. EUGEN MICHEL (Hannover): Zur Hörsamkeit des Theaters
On the acoustic qualities of the theatre
L'acoustique au théâtre

NOTEN- UND BÜCHERBESPRECHUNGEN — REVIEWS — REVUES

Dr. HUGO LEICHTENTRITT: Neuerscheinungen auf dem Gebiete der englischen Chorliteratur
New publications in English Choral Literature
Musique chorale anglaise. (Récentes publications musicales et littéraires)

Dr. KARL HOLL / HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT / BRUNO STÜRMER
Dr. JAMES SIMON / Dr. LUDWIG MISCH / Dr. ROBERT SONDHEIMER

INTERNATIONALE MUSIKNACHRICHTEN — INTERNATIONAL MUSICAL NEWS — NOUVELLES MUSICALES DE TOUS PAYS

BIBLIOGRAPHIE — BIBLIOGRAPHY — BIBLIOGRAPHIE

Prof. Dr. WILHELM ALTMANN: Bedeutende Neuerscheinungen u. Manuskripte
Important new publications and manuscripts
Publications nouvelles d'importance

NOTENBEILAGE — MUSICAL APPENDIX — APPENDICE MUSICAL

PHILIPP JARNACH: 1. Satz aus der Sonate op. 13 für Violine allein
FRITZ WINDISCH: Zweigesang für Bratsche und Fagott (1. Satz)
PAUL HINDEMITH: „Des Todes Tod" aus Opus 23 (für eine Frauenstimme und Bratsche)
JOSEF MATTHIAS HAUER: 1. Klavierstück aus Opus 58

Jeder Aufsatz hat sein Vollgewicht in seiner Originalfassung und kann nur mit Einfühlung in die Eigentümlichkeit jedes Idioms in vollem Umfange verstanden werden. Als Kommentar mögen die jeweiligen Übersetzungen dienen.

Every essay has its full weigth in its original version and can be fully understood only by familiarity with the peculiarities of each idiom. The translation may serve as a commentary.

Chacun de ces essais se comprend dans son sens entier seulement dans la version originale, par la connaissance parfaite de l'idiom. La traduction veut servir comme commentaire.

English translations by Dr. H. Leichtentritt (Berlin).
Traductions françaises par Rita Boetticher, Dr. Julius Levin, Léon Defer

Ferruccio Busoni
An open letter

My dear Mr. Windisch,

Several times already I have mentioned and indicated that in our art the spirit, the power of doing things well and the contents are of prime importance for the value of a work of art and for its duration. At present a confusion has arisen among progressive critics in as much as their judgement is founded not on the value of a piece, but on its tendency; thus good pieces of older style are blamed, bad productions of modern tendency are promoted. But there exists an art „beyond good and evil", which in all periods remains great art, and to which even these critics of most modern stamp instinctively pay reverence, as to Bach, to Beethoven and — nolens volens — to Wagner. The distinction made by these critics is applied merely to living artists, and among these a sharp separation is made between the old and the new art: the former is declined, the latter proclaimed. A piece however is not good, because it is new, and (which is amusing) it is not new, because it appears without form and beauty.[1])

Neo-expressionism has three tools: harmony, hysteria, the gesture of temperament. Harmony must necessarily draw its material from the twelve halftones at our disposal: all possible combinations have already been tried and applied. Only the absence of consonances and the non-resolution of the dissonances remain characteristic traits. Thus harmony as a means of expression is crippled, and also the composer's individuality is blurred: to me at least all neo-expressionistic harmonic structures sound equal, whatever composer's name they may carry. Especially the augmented octave and the intervals of fourths are to be met with everywhere.

The „hysteria" is founded on short, incoherent formulas of sighing, of starting a motion, of obstinate repetition of one or several tones, of striking the very highest and lowest tones, of sudden little pauses, the accumulation of different rhythms within one bar: all of these are useful means of expression, if they get their proper place within the construction of a piece.

The „gesture of temperament" becomes evident especially in orchestral writing, to which a mock-polyphony impresses still more unrest.

On the whole however this is the characteristic trait that all means and formulas of expression are applied in their most violent climax already at the beginning of a piece, so that no possibility remains for a special accent in the course of the piece

In general the fashion of the day means rather restriction than enrichment: apparently the labour already done is being continued; but in reality it is destroyed, so that no path leads to the imagined new starting-point. A pretty little anecdote is told

[1]) Finally one may discover in such a piece a remnant of Wagner, a hidden Debussy, a bashful salon-music.

of the Schah of Persia. When he visited misty London he was asked whether it is true that in his country the sun is adored. He is said to have answered: if you knew the sun, you would also adore it.

Strawinsky once sent me a message, that it seemed strange to him to hear, that I admire the German classics. I requested the messenger to bring the following answer to Stravinsky: if he knew the German classics, he would also admire them. (I have not been able to ascertain, whether my answer has reached Stravinsky.)

Why however does harmony (called cacophony by the opponents, atonality by the adherents) play such a distinguished and decisive rôle? Because harmony has been reduced to a system which demands neither knowledge, nor imagination, nor soul, and gives to everybody the possibility and the right to stagger to and fro ad libitum. — A new harmony however could prove its raison d'être and could arise in a natural (i. e. altogether unintentional) manner only from a most cultured polyphony: this demands a severe schooling and a superior mastery of melody. Such a system would not exclude the continued use of traditional harmonic means, wherever they were in their right place, where they could evoke a contrast; would not exclude, that simple formulas are used for simple ideas. And indeed there is a difference, whether a plain „good morning" is set to music, or an ironical or even hostile greeting. It is unreasonable to use complicated harmonic means for the expression of a plain „good morning". I am well aware of the objection, that to later ears the same might appear simple which sounds foreign to us at present. But in such a manner every possibility of differenciation is taken away.

I also know, that my little „sketch of a new aesthetic system" has conjured up a good deal of misunderstanding. I do not revoke a single thesis therein contained, but I defend myself against certain interpretations of my words. By free form I never meant formlessness, by unity of tonality not an unlogical and aimlessly jumping harmony, by right of the individuality not the impudent utterance of any dabbler.

If a physician advises the use of wine, he does not intend to make his patient a drunkard.

Anarchy is not to be identified with liberty, because in anarchy one is threatened by the other. Magnanimity need not be profligacy, and free love not prostitution. And again: a good idea is not yet a work of art; a talent not yet a master; a corn of seed, however vigourous and fertile, not yet the harvest of a year.

Far from dissuading the use of every somewhat effective means in the workshop of our possibilities I only demand that it should be used in an aesthetic manner and reasonably; that the proportions of measure, of sound, of intervals should be distributed skillfully, that a work of art — whatever its plan or its nature may be — should be elevated to the rank of classic art, in the original sense of final perfection. I believe to have expressed myself with sufficient clearness and I remain

Yours sincerely

Berlin, Jan. 17th 1922. FERRUCCIO BUSONI

Ferruccio Busoni

Lettre sur la musique

Cher monsieur Windisch,

J'ai déjà dit quelquefois que l'Esprit, la Maîtrise et l'Idée sont les qualités primordiales d'après lesquelles toute œuvre d'art doit être jugée. Les critiques modernistes d'aujourd'hui confondent souvent la tendance et la valeur d'un ouvrage; on condamne les belles œuvres d'hier pour applaudir à des productions aux allures inédites. Il existe cependant un art „au-delà du bien et du mal" — un art qui, en dépit du temps, demeure du grand art, et devant lequel ces mêmes critiques s'inclinent instinctivement: ainsi devant un Bach, un Beethoven et — nolens volens — un Wagner. Mais, vis-à-vis des contemporains, le critique fait une distinction rigoureuse entre la musique du jour et celle de moins récente date; il proclame l'une et rejette l'autre. Pourtant, ce n'est pas à cause de sa nouveauté qu'un morceau présente de l'intérêt; de même que — c'est ce qu'il y a d'amusant — ce n'est pas parce qu'il manque de forme et de beauté qu'il est nouveau. 1)

Le néo-expressionisme possède trois recettes: l'harmonie, l'hystérie et la mimique du tempérament.

L'harmonie ne peut que se servir des douze demi-tons dont nous disposons; toutes les combinaisons possibles ont été essayées et employées. Il ne reste plus, comme caractéristique, que la suppression des consonnances et l'emploi exclusif de dissonances non résolues. L'harmonie, en tant que moyen d'expression, s'en trouve appauvrie, et le procédé uniforme absorbe toute individualité. Pour moi du moins: les harmonies néo-expressionistes me semblent toutes pareilles, quel que soit le nom de l'auteur. On rencontre partout et surtout l'octave augmentée et les intervalles de quarte.

L'„hystérie" s'aide de courtes formules incohérentes, de soupirs et de brefs élans, de répétitions obstinées d'un ou de plusieurs sons, de périodes suraigües ou très graves, de brusques silences et de l'accumulation de rhythmes différents en une seule et même mesure: excellents moyens d'expression, tant qu'ils ne sortent pas du cadre d'une construction logique.

Quant à la „mimique du tempérament", elle se révèle surtout à l'orchestre, dont une polyphonie apparente vient encore augmenter l'agitation.

Ce qu'il y a de plus frappant dans une composition de ce genre, c'est que tous les moyens sont mis en œuvre dès le début du morceau et dans leur plus forte application: ce qui fait qu'il ne reste par la suite aucune possibilité pour un accent spécial. En général, la négation est à l'ordre du jour: on restreint les ressources de l'art, au lieu de les enrichir. On continue soidisant l'ouvrage accompli; en réalité, on détruit cet ouvrage; et les jalons manquent pour un nouveau point de départ.

Il existe une amusante anecdote sur un Shah de Perse, lequel, étant en visite à Londres à l'époque des brouillards, comme on lui demandait s'il était vrai

1) Un tel morceau n'est d'ailleurs souvent qu'un vestige wagnérien, un Debussy maquillé, une prude musique de salon

que ses sujets fussent adorateurs du soleil, répliqua: „Si vous connaissiez le soleil, vous l'adoreriez aussi.“

C'est ainsi que Strawinsky me fit une fois dire qu'il avait été étonné d'apprendre mon admiration pour les classiques allemands: à quoi je lui fis répondre: que si lui, Strawinsky, connaissait les classiques allemands, il les admirerait aussi. (J'ignore si cette réponse lui est parvenue.)

Mais pourquoi l'harmonie (atonalité pour les uns, cacophonie pour les autres) joue-t-elle un rôle si prépondérant et décisif? Parce que l'on en a fait un système qui permet de se passer à la fois d'expérience, d'imagination et de sensibilité, un système au moyen duquel chacun a le droit et la possibilité d'écrivailler à sa fantaisie. — Une harmonie vraiment neuve ne pourrait résulter que d'une polyphonie infiniment cultivée, dont elle serait la conséquence naturelle — c'est-à-dire libre de toute restriction. — Cette façon d'écrire, qui exige, il est vrai, une école sévère et une puissante maîtrise mélodique n'exclurait pas l'emploi des formules harmoniques traditionelles: là, par exemple, où elles pourraient fournir un effet de contraste; elle n'exclurait pas non plus la simplicité des moyens pour rendre une pensée simple. Il y a, ce me semble, une différence à mettre en musique un modeste „bonjour“, ou bien un salut ironique, voire malveillant. Il est déraisonnable de souligner un simple „bonjour“ d'une harmonie compliquée. On pourrait objecter — je me suis fait moi-même la remarque — que des sonorités aujourd'hui insolites pourront, plus tard, paraître toutes naturelles. Malheureusement, ceci admis, toute possibilité de nuance et de gradation disparaît.

Je sais aussi que mon petit volume „Essai d'une nouvelle esthétique musicale“ a été et est encore l'objet de bien des malentendus. Je n'en rétracte pas une ligne, mais je proteste contre certaines interprétations de ma pensée. Par liberté de formes, je n'entendais pas l'informe; l'unité tonale n'a jamais été pour moi identique avec un zig-zag désordonné d'harmonies sans but; en revendiquant enfin les droits de l'individualité, je n'avais pas en vue les outrecuidantes élucubrations d'un ignorant quelconque.

Lorsqu'un médecin conseille l'usage du vin, ce n'est pas dans l'intention que le patient s'adonne à l'ivrognerie. L'anarchie n'a aucune ressemblance avec la liberté, parce que, dans l'état anarchique, chaque individu est menacé par son voisin. Générosité ne signifie pas gaspillage, l'amour libre n'est pas la prostitution. Et au rebours: une inspiration n'est pas encore une œuvre; il y a loin du talent à la maîtrise: et un germe, si vigoureux et fécond soit-il, ne fournit pas toute une récolte. Bien loin de vouloir déconseiller l'admission de n'importe quel moyen utilisable au laboratoire de nos possibilités, je me borne à demander que l'on en fasse un emploi esthétique et réfléchi; que les proportions de lignes, de sonorités, d'intervalles soient réparties avec art, — qu'une œuvre enfin, — quelle que soit d'ailleurs sa tendance ou sa forme — tâche à s'élever au rang du classicisme, dans le sens primitif du mot, qui est: perfection définitive.

J'espère m' être exprimé avec la clarté désirable et demeure, cher monsieur, votre bien amicalement dévoué

FERRUCCIO BUSONI

Berlin, le 17 janvier 1922.

Aus meinem Notizbuch

Von HEINZ TIESSEN

Man spricht bei neuer Kunst gern vom „Experimentieren". Wer experimentiert, geht verstandesmäßig vor, verfährt also eher wissenschaftlich als künstlerisch. Leicht aber wird ein Künstler Experimentator geheißen von jemand, der Ungewohntes seinerseits nur verstandesmäßig aufzunehmen sucht und die vielleicht ursprüngliche Naturgewachsenheit von dessen Schaffen nicht instinktiv spüren kann.

*

Der Künstler pflegt und fördert sein wachsendes Kunstwerk auch mit dem Verstande, so wie der Gärtner dem Pfirsichbäumchen dazu verhilft, das zu werden, was es von sich aus werden muß. Das ist blutwenig, denn wachsen kann es nur von selbst, aus einer göttlichen Quelle, der wir weder mit unserem Willen noch mit unserem irdischen lehrbaren Wissen nahekommen, nur mit einer unmittelbaren, gleichsam religiösen Empfindung, dem schöpferischem Instinkt.

*

Es ist in der Kunst genau wie in der Liebe: „wo sich das Herz zum Herzen findet", kann nur der Instinkt für das zeitlos Echte wittern.

*

Ihr habt völlig recht, die ihr vom zeitgenössischen Künstler „Herz" verlangt; aber zumeist versteht ihr darunter bloß eure eigene unproduktive Sentimentalität, die nur hören will, was sie auswendig weiß. Dieses, was ihr hören wollt, verhält sich zu dem ursprünglichen, wesentlichen Schaffensbedürfnis des produktiven Künstlers etwa wie die Familiennachricht „Statt besonderer Anzeige" zu einem unmittelbar lebendigen Ausdruck der Freude oder des Schmerzes. Wenn ihr wüßtet, wie recht ihr habt mit eurer Forderung nach „Herz", wie wenig aber euch selbst dieses im Grunde paßt, würdet ihr lieber rufen: Gebt uns Familiennachrichten „Statt jeder besonderen Anzeige"!

*

Wer in der Kunst nur höchstentwickeltes spezifisch-artistisches Wohlgefallen sucht, kommt mir ähnlich vor wie ein Mann, dem es, statt der Liebe, nur um ein mit erlesener Delikatesse ausgeübtes Liebesgewerbe zu tun ist. Oder wie jemand, der unter Religiosität keine unmittelbare Gott-und-Welt-Empfindung versteht, sondern nur Gebetszeremonien und Ablaß. Alles Menschenwerk offenbart implicite die Gesinnung, die Menschlichkeit seines Schöpfers. Wenn jemand in seinen Denkvorgängen, in seinem Bewußtsein einen bloß artistischen Standpunkt vertritt, kann er gleichwohl aus einer starken Menschlichkeit schaffen, die unbewußt und unbetont aus ihm wirkt und den ebenso engen wie hochmütigen Atelierstandpunkt seines irdischen Verstandes weit überragt.

From my note book

By HEINZ TIESSEN

Speaking of modern art one often uses the term: "experimenting". Whoever is experimenting, proceeds in an intellectual manner, is active rather in a scientific than in an artistic manner. Easily however an artist is credited with experimentic by some one who is able to grasp only intellectually what is unaccustomed to him, and who thus cannot instinctively perceive the originally spontaneous action of the artist.

The artist fosters his growing work of art also intellectually, just as the gardener helps a young peach-tree to become that, which it is destined to be by nature. This means little enough, for it can grow merely by itself from divine source, which one can approach neither by will power nor by human teaching and knowledge, but solely by the creative instinct, akin to a religious feeling.

In art just as in love, wherever two souls find each other, only the instinct is able to perceive what is genuine and enduring.

You are perfectly right in demanding "heart" from the modern artist. But generally you mean by "heart" your own unproductive sentimentality, which wants to hear only that which it knows by heart already. What you want to hear differs from the original, essential creative force of the productive artist like the formal news-paper announcement of a marriage or death from the immediate, living expression of joy or pain. If you knew how right you are in your demand of heart, but how little you finally care yourself for what you demand, you would rather exclaim: give us formal newspaper family-announcements.

Whoever in art only seeks specifically artistic pleasures seems to me like a man who prefers to genuine love the most refined practice of the trade of love, or like one who calls religion not the immediate consciousness of God and the world, but rather the ceremonies of prayer and of cult. Every human creation discloses implicitely the mental atmosphere, the humanity of its creator. If some one in his ideas, his way of thinking is inclined toward the "l'art pour l'art" standpoint, it is nevertheless possible, that he creates from the centre of a powerful humanity, which may be active in him, without his knowing it and referring to it, and which may far exceed in its effectiveness the narrow and haughty atelier-standpoint of his earthly, low-born intellect.

De mon calepin

Par HEINZ TIESSEN

On aime, à propos d'art nouveau, parler „expérimentation". En expérimentant on procède d'après son intelligence, on agit donc plutôt scientifiquement qu'artistement. Mais facilement un artiste est appelé expérimentateur par quelqu'un qui de son côté refuse d'acceuillir la chose inusitée autrement que par l'intelligence et est incapable de ressentir instinctivement la poussée naturelle, peut-être primitive, de la façon de créer d'autrui.

L'artiste cultive et aide aussi par l'intelligence son œuvre croissante, comme le jardinier aide le jeune pêcher à devenir ce qu'il peut devenir par sa propre force. C'est minime, car ce n'est que par lui-même qu'il peut croître, à l'aide d'une source divine seulement dont nous ne pouvons approcher par notre savoir terrestre et démontrable, mais seulement par un sentiment immédiat quasi réligieux, l'instinct créateur.

C'est en art tout comme en amour: où le cœur s'en trouve un autre, l'instinct seul peut flairer le vrai qui plane au dessus du temps.

Vous avez complètement raison, vous autres qui exigez que l'artiste de l'époque ait „du cœur", mais vous n'y voyez en général que votre sentimentalité stérile qui ne veut écouter que les choses apprises par cœur. Entre ce que vous voulez écouter et l'instinctif besoin de créer, essentiel chez l'artiste productif, règne la même proportion qu'entre une annonce de famille „tenant lieu de lettre de faire part" et une expression de joie ou de douleur immédiate et vivante. Oh, si vous saviez combien vous avez raison en exigeant „du cœur", mais combien peu cela vous va au fond, vous préféreriez crier: Donnez-nous des annonces de famille „tenant lieu de lettre de faire part"!

Celui qui ne recherche en art que du plaisir spécifiquement artistique développé au dernier dégré, ressemble à mon avis à un homme qui, au lieu de l'amour, demande seulement des amourettes exercées avec délicatesse exquise. Ou à quelqu'un qui ne comprend pas, comme réligiosité, la sensation immédiate divine et cosmique, mais seulement les cérémonies et les indulgences. Toute œuvre humaine dévoile implicitement la moralité, l'humanité de son créateur. Si quelqu'un se met dans ses pensées, dans sa conscience sur un point de vue exclusivement artistique, il peut créer néanmoins, poussé par une humanité forte qui, en jaillisant de lui, agit sans conscience ni accent et saillit de beaucoup au dessus de son infatué et borné point de vue d'atelier, adopté par son intelligence terrestre.

(Traduit de l'allemand par JULIUS LEVIN)

Melos und Rhythmus

Von JOSEF MATTHIAS HAUER

„Im Anfang war der Rhythmus", sagte bezeichnenderweise ein Dirigent und Klavierspieler. Die tonale Musik wird aus dem Rhythmus geboren, aus dem Rhythmus der Natur, der Elemente, des Klimatischen, des Physiologischen, aus dem Rhythmus des Stiers, des Hundes, des Pußtarosses, aus dem Rhythmus des Magyaren, des Italieners, auch aus dem Rhythmus der Arbeit, des Betriebs, des Genusses, aber auch aus dem Rhythmus des Neurasthenikers, des Verzweifelten, Besessenen, Tobenden, Rasenden, des Melancholischen, Schwermütigen, aus dem Rhythmus des Affekts, des Zorns, der Rührung, aus dem Rhythmus des Persönlichen, der Rasse eines Menschen. Das „Genie" steigert alle diese Momente bis zur Verblüffung, der Mensch sucht sie zu bändigen und in melodische Bahnen zu leiten, ihnen einen „Sinn" zu geben. Das reine Melos verträgt keine starken Be„ton"ungen kein Fortissimo, kein Pianissimo, kein Presto, Furioso, kein Grave.

Das rhythmisch kultivierteste Volk der Erde sind die Inder, während die Chinesen die reinste Meloskultur seit Jahrtausenden besitzen. Ein in Europa lebender Indier hatte die Freundlichkeit, mir viele der indischen Grund- und Tochtermelodien (teilweise im Sanskrit) vorzusingen. Sie bewegten sich alle in der Naturtonreihe, in den tonalen Tongeschlechtern und unterschieden sich von den Gesängen des sogenannten römisch gregorianischen Chorals und von den jüdisch traditionellen Tempelgesängen nur durch ihre ursprüngliche Frische (Regen-, Sonnenmelodien ohne literarischen Beigeschmack), durch die lebendige Mannigfaltigkeit des Rhythmus. Indien ist die Fundstätte für die Rhythmuskultur, besonders für die Griechen, von der Europa „gebildet" wurde.

Solange die rhythmische Musik der Europäer in den Ton, in das Tonale der Obertonreihe hineinkomponiert wurde, solange ging es noch. Bös wurde die Sache erst von dem Augenblick an, wo das Tonale durch die Temperatur in Brüche ging. Diesem Anprall an das rein Musikalische, an das wirkliche, eigentliche Melos konnte der halbwilde Elementarrhythmus nicht standhalten. Die Musik wurde grotesk, lächerlich, sie versank im Gewaltsamen, sie wurde „modern", „mondain".

In der atonalen Musik ist das Melos das Gegebene. Das atonale Melos ist „da" vom Anfang bis zum Ende aller Zeiten. Eine atonale Melodie kann nicht erfunden, sondern nur „gehört" werden. Der atonale Musiker ist kein Musikmacher, kein Musikant (kein zwitschernder Vogel, kein bellender Hund, kein jodelnder Stier), auch kein Lärmorganisator, kein Manager, kein „Originalgenie", sondern ein „Hörender", einer, der das Unveränderliche, Unantastbare, Ewige im Wesen der Dinge („Tao") vernimmt, das Einmalige jeder Melodie, und der es sich zur vornehmsten Pflicht macht, das Melos zu deuten. Das atonale Melos aber ist das Unscheinbarste, Verborgenste, was es auf der Welt gibt. Es ist das A und O des geistigen Menschen. Wer es nicht zu fassen vermag, lebt instinktiv, er kann keine Sprache, keine Kunst, keine Wissenschaft ihrem „Sinne" nach verstehen. Die Tiere können das Melos nicht fassen, daher haben sie keine Sinnsprache, keine Sinnschrift; im instinktiven Leben aber sind sie uns überlegen.

In China spricht man garnicht vom „Musiker". Dort ist es (oder war es) selbstverständlich, daß ein Mathematiker, Astronom, Arzt, ein Denker, Deuter, Dichter, Forscher, Maler in allererster Linie das atonale Melos fassen mußte. Wen es interessiert, über den Zusammenhang des Melos mit den Begriffen, Zahlen usw. genauen Aufschluß zu bekommen, der möge mich gelegentlich aufsuchen. Das alles läßt sich nur durch den lebendigen Vortrag vermitteln.
Die Rhythmuskultur der Griechen, auf der der europäische Sprachidealismus fußt, war für das Gesamtleben Europas nicht mehr ausreichend. Das hat der Weltkrieg bewiesen. Nun wird sich die weiße Rasse zur Meloskultur entschließen müssen, wenn sie es nicht vorzieht, ohne Kulturbasis, ohne gemeinsames Verständigungsmittel, ohne „Weltsprache des Geistes" sich selber umzubringen. Die Voraussetzung für die Meloskultur ist das Erfassen der ungeheuren Mannigfaltigkeit des atonalen Melos, dieser sinn- und wortreichsten aller Sprachen. Das andere löst sich dann von selbst. Musik ist also in Zukunft die selbstverständliche Voraussetzung jeder höheren Bildung.

Melos and Rhythm

By JOSEF MATTHIAS HAUER

"At the commencement there was rhythm" is the characteristic saying of a famous conductor and pianist. Tonal music is born from rhythm, the rhythm of nature, of the elements, the climatic, physiological conditions, from the rhythm of the bull, the dog, the Puszta-horse, from the rhythm of the Magyar, the Italian, from the rhythm of the labour, of business, of pleasure, but also from the rhythm of the neurasthenic, the desperate, mad, furious, melancholy, pensive man, from the rhythm of passion, anger, sympathy, from the rhythm of the personality, the race of a man. "Genius" concentrates all these traits to an astonishing degree, man tries to tame them, to guide them into melodic paths, to give them a "sense". Pure melos does not permit of strong accents, fortissimo, pianissimo, presto furioso, grave.
Of all countries of the world India is the most cultured rhythmically, whereas the Chinese possess the purest culture of melos since thousands of years. A Hindoo, resident in Europe had the kindness to sing to me many Indish original and derived melodies, partly in Sanscrit. All of them were confined to the series of natural tones, to the tonal scales and differed from the melodies of the so-called Roman-gregorian chant and from the traditional Jewish synagogue-melodies only by a greater freshness (rain- and sunsongs without literary aberrations), by the vividness and variety of rhythm. India is the cradle of rhythmical culture, especially for the Greeks, and the "education" of Europe goes back to India.
Everything went on well, as long as the rhythmical European music was composed in agreement with tonality, within the series of natural overtones. But as soon as pure tonality was destroyed by tempered tuning the difficulties arose. The half-savage, elementary rhythm could not stand the attack of the purely musical, real and essential melos. Music became grotesque, ridiculous, forcible, "modern" and mondain".
In atonal music melos is given. The atonal melos is existing, from the beginning to the end of all ages. An atonal melody cannot be invented, but only "heard". The atonal musician is no music-maker, (no singing bird, no barking dog, no bleating sheep), no noise-maker, no manager, no "original genius", but a "listener", one who hears the unchangeable, unmovable, eternal in the essence of things ("Tao"), the never-recurring essence of every melody, and who has made it his principal duty to interpret the melos. The atonal melos however is the most insignificent and hidden thing of the world. It is the alpha and the omega of the spiritual man. Whoever cannot understand it, lives instinctively, he cannot comprehend any language, any art or science in its "sense". The animals cannot understand melos, therefore they have no language proper, no writing; but in instinctive life they are our superiors.
In China one does not know the term "musician".
In China it is (or has been) the chief care of the mathematician, astronomer, physician, thinker, priest, poet, scientist, painter to understand the atonal melos. Whoever is interested in more detailed information on the connection of melos with the ideas of the mind, the numbers etc. may apply to me occassionally. All these things can only be explained by personal intercourse.

The rhythmical culture of the Greeks, on which the European literary Idealism is based, is no more sufficien for the mental life of Europe. The proof has been given in the war. The white race will have to accept the culture of melos, unless it prefers to commit suicide, without cultural-basis, without a spiritual universal language. The condition for melos-culture is the grasping of the immense variety of atonal melos, the richest and most spiritual of languages. All the rest comes of itself. Music will be in future the indisputable basis of very higher education.

Mélos et Rhythme

Par JOSEPH MATTHIAS HAUER

„Au commencement fut le rhythme" a dit, bien entendu, un chef d'orchestre et pianiste. La musique tonale naît du rhythme, du rhythme de la nature, des éléments, du climat, du physiologique, du rhythme du taureau, du chien, du cheval de la steppe, du rhythme du Magyar, de l'Italien, aussi du rhythme du travail, de l'usine de la jouissance, mais aussi du rhythme du neurasthenique, du désespéré, du possédé, de l'enragé, du délirant, du mélancolique, du triste, du rhythme de la passion, du courroux, de l'attendrissement, du rhythme de la personnalité, de la race d'un homme. Le génie exalte tous ces moments jusqu'à la stupéfaction l'homme tâche de les maitriser, de les ramener sur la chemin de la mélodie de leur donner un sens. Le mélos pur ne supporte pas d'accentuation vigoureuse, pas de fortissimo, ni de pianissimo, ni de presto, ni de furioso, ni de grave.

Le peuple le plus cultivé de la terre, quant au rhythme, sont les Hindous, tandis que les Chinois ont la culture la plus pure du mélos. Un Hindou vivant en Europe, a eu la complaisance de me chanter un grand nombre de mélodies fondamentales et dérivées (en partie avec le texte en sanscrit). Elles évoluaient toutes dans une suite de sons naturels, dans les genres de sons dits „tonals" et ne se distinguaient des cantiques dits grégoriens-romains et des psalmodies traditionelles hébraïques que par leur fraîcheur primitive (airs de pluie, de soleil, sans goût hétérogène littéraire) et par la variété, pleine de vie du rhythme. C'est dans les Indes qu'on a trouvé surtout pour les Grecs le fond de la culture rhythmique dont l'Europe a été „formée".

Tant que la musique rhythmique des Européens était mise dans le tonal de la série des sons harmoniques, tout allait à peu près. Les choses se gâtaient seulement au moment où le tonal fut brisé par la température. Le rhythme élémentaire et mi-sauvage ne put résister à l'assaut qui lui fit le mélos, purement „musical" réel, essentiel. La musique devint grotesque, ridicule, elle s'engloutit dans la violence et devint „moderne" — (mondaine).

En musique atonale, le mélos s'amène lui-même. Le mélos atonal existe du commencement à la fin de tous les âges. Une mélodie atonale ne saurait être inventée, elle peut seulement être „écoutée". Le musicien atonal n'est pas un „faiseur de musique", un ménétrier (ce n'est ni un oiseau gazouillant, ni un chien aboyant, ni un taureau loulant), ce n'est pas non plus un „organisateur de tapage" ni un imprésario ni un génie absolu, mais c'est un être „qui sait écouter" qui saisit l'immuable, l'inviolable, l'éternel de l'essence des choses („Tao") qui comprend ce qu'il y a de musique, en chaque mélodie et qui voit son devoir le plus sacré dans l'interprétation de mélos. Le mélos atonal est tout ce qu'il y a de plus humble, de plus caché au monde, c'est l'alpha et l'oméga de l'homme qui pense. Celui qui ne fait le saisir ne vit que par les instincts, jamais il ne comprendra le „sens" d'aucune langue, d'aucun art, d'aucune science. Les animaux ne savent saisir le mélos, voilà pourquoi il n'ont ni langue, ni écriture sensuelle, mais la vie de leurs instincts est supérieure à la nôtre.

En Chine on ne parle pas du „musicien". Dans ce pays-là, il se comprend (ou se comprenait) de soi que chaque mathématicien, chaque astronome, chaque médicin, chaque penseur, chaque interprète, chaque poète, chaque savant, chaque peintre dût saisir le mélos avant tout. Tous ceux qui tiennent à être renseignés sur ces matières, rapports existant entre le mélos, les conceptions, les nombres, etc., sont invités à venir me voir. Tout cela ne peut être exposé que de vive voix. La culture rhythmique des Grecs sur laquelle repose en Europe l'idéalisme linguistique ne suffisait plus pour la vie générale européenne. Voilà ce que la guerre mondiale a démontré. Il faudra bien que la race blanche se décide à se vouer à la culture du mélos, à moins que privée d'une base de culture, d'un moyen de s'entendre mutuellement, d'une langue „universelle de l'esprit", elle ne préfère se suicider. La présupposition de la culture du mélos, repose sur la compréhension etc., la variété gigantesque du mélos atonal, de la langue la plus riche en sens et en paroles. La solution du reste se fait alors toute seule. La musique est donc à l'avenir la présomption naturelle de toute instruction supérieure.

Traduit de l'allemand par JULIUS LEVIN

Harmonie

Von FRITZ WINDISCH

Entwicklung kreist ewig und in allen Dingen; das Neue aber ist ihre zeitliche Offenbarung. Nach dem Universalgesetz des Werdens fließt und strömt alles zielstrebig ineinander, ist eine Folge naturnotwendiger Zusammenhänge.

Was heute in der Musik als überspannt fortschrittlich angefeindet wird, kann morgen schon als primitiv rückschrittlich verpönt sein. Ich habe Musikaufführungen mit Werken aus dem 15. Jahrhundert beigewohnt, die bei den Zuhörern einen gleichen Sturm der Entrüstung hervorriefen wie Schöpfungen der jüngsten Radikalen. Hierzwischen pendelt und schwankt nun das Werturteil: Wagner und Anti-Wagner, These und Antithese.

Da bedarf es vor allem in unserer Zeit einiger wichtiger begrifflicher Klärungen, um überhaupt gewisse entscheidende Kriterien der neuen Musik erörtern zu können. Die Gegensätze in der gegenwärtigen musikalischen Einstellung liegen in der homophonen Auffassung von Vorgestern und in der melodischen, bezw. melodisch-polyphonen von Heute, — nicht, wie so oft fälschlich theoretisiert wird, im vertikalen und horizontalen Aufbau. Wir Verkünder des Melos empfinden durchaus harmonisch, nämlich gleichzeitig vertikal und linear, indem wir mehrstimmig melodisch schaffen. Die Harmonie der Melodien, d. h. das polyphone Verhältnis der im Zusammenklang sich vereinigenden Melodielinien, ist a priori im Schöpfungsprozeß vorhanden und verbindet die gleichzeitig wachsenden Melodie-Elemente zur Einheit des Kunstwerkes.

Es ist ein großer Unsinn und erübrigt jede ernstliche Erwägung, wenn Gegner des melodischen Stils uns vorwerfen, daß wir ixbeliebige Melodien zusammenhanglos untereinander stellen, um auf diese Art zu atonalen Gebilden zu gelangen. Das überlassen wir ruhig musikalischen Clowns! Es ist im höchsten Maße bezeichnend und trifft das Kernproblem, wenn z. B. Erwin Lendvai, um die „Fortschrittlichkeit" seines Schaffens zu erweisen, behauptet, daß sich in seinem Bläserquintett Stellen fänden, die sich nicht einmal harmonisch analysieren ließen (er meint: akkordlich). Hier liegt der wesentliche Unterschied: jene konstruieren akkordlich und kommen von der akkordlichen Gebundenheit nicht mehr los, wir aber schaffen harmonisch. Jene klammern sich an das alleinseligmachende Mittel des Drei- und Vierklangs, deren homophon-modulatorische Abwandlungen innerhalb des zugrundeliegenden „Vierstimmigen Satzes" für sie das A und O aller erlaubten Möglichkeiten bilden. Ihre gesetzlichen Akkorde sind letzten Endes weiter nichts als Begleitungsfloskeln, die jede melodische Gestaltung hemmend beeinflussen. Ihr amelodisches Empfinden kommt am deutlichsten zum Ausdruck in der Festlegung auf theoretische Begriffe wie Vorhalt, Durchgangs- und Wechselnote, Antizipation, die eine ganz einseitige akkordliche Denkweise zur Voraussetzung haben. Sie sind die Ursache jener peinlichen Auswüchse, die nach einem falsch verstandenen Debussy und nach Schrekerschen Rezepten Akkorde zu den „interessantesten" Effekten zusammenbrauen und „mixen".

Hiergegen wendet sich unser Schaffen, das in Erscheinungen wie Josef Hauer, dem letzten Schönberg, Béla Bartók u. a. starke Anwälte aufweist, die den Mut besitzen, niederzureißen und von Grund auf neu aufzubauen. Uns allen, die wir von Presse und unwissender Wissenschaft in dem geräumigen Topf der „Atonalität" zusammengequirlt werden, ist eine Idee gemeinsam und das ist die fruchtbarste Errungenschaft der jüngsten Musik: Wir bekennen uns wieder zur Linie, — Linie, die aus dem Melos entspringt, die metrisch und rhythmisch, dynamisch und agogisch gestaltet zur Melodie wird. Entgegen der stagnierenden Homophonie des Vorgestern, die akkordlich abhängig, durch Akkordbestandteile belebt, eine Scheintriebkraft führt und längst auf dem toten Punkt angelangt ist, haben wir die Musik wieder zur impulsiven Bewegung befreit. Unübersehbare Möglichkeiten haben sich uns erschlossen durch die Aufspürung des melodischen Kontrapunktes, der — bereichert durch die Verbindung mit den verschiedensten instrumentalen Klangfarben und durch die Verquickung mit neuer rhythmischer und dynamischer Erfindung — nicht zu erschöpfen ist. Damit ist die Musik auch geläutert von den unglaublichsten Entartungen (Klangeffekt, Programmatik usw.), ist wieder absolute Idee, — Selbstempfängnis.

Wenn ich hervorhob, daß wir „Atonalisten" durchaus harmonisch empfinden und schaffen, so geht daraus hervor, daß wir zu einer ganz neuen Anschauung des Harmonischen gelangt sein müssen.

Harmonie ist für uns das Gleichgewicht, das innerhalb der dynamischen und rhythmischen Spannung jedes Melodiebogens und innerhalb der einzelnen Melodielinien in ihrem Zusammenklang herrscht, ist die seelische Kraft, welche die Schöpfung in ihrer Gesamtheit zum organisch gewachsenen Ganzen, zum Kunstwerk erhebt.

Es hat nie eine Harmonielehre gegeben, — denn die harmonische Gestaltung ist das inspirativste Moment im Schöpfer, — wohl eine Akkordlehre, die schnell genug die Hirne in eine Sackgasse getrieben hat. So beginnt man auch im jenseitigen Lager sich umzustellen, und gerade in den neueren Akkordlehren wird besonders hervorgehoben, daß der einzelne Akkord erst seine „charakteristische" Bedeutung gewinne in dem Zusammenhang von Akkordfolgen, in dem er auftritt (Reger hat nach dieser Seite hin am bahnbrechendsten gewirkt). Wer spürt hier nicht die gewaltsam sich durchsetzende lineare Denkweise? Und so wie jenen ein reiner C-dur-Dreiklang, der auf einen reinen D-Dur-Dreiklang folgt, als völlig unharmonisch und umgekehrt ein Akkord g-his-d-fis- in einem bestimmtem akkordlichen Zusammenhang als durchaus harmonisch erscheinen kann, so hat sich unsere Anschauung vom Harmonischen dahin erweitert, daß wir mit dem Akkordbegriff der ganz verbohrte Vorstellungen von Mißklang, Konsonanz und Dissonanz in sich birgt, endgültig gebrochen haben und zu dem neuen Kriterium gelangt sind: ein Zusammenklang ist harmonisch oder unharmonisch je nach dem linearen Zusammenhang, der ihn bedingt oder in Widerspruch zu der Organik des Ganzen setzt. Dasselbe Kriterium erweitert sich auf ganze Phrasen, gilt für rhythmische und dynamische Anwendungen und umfaßt schließlich das ganze Werk.

Diese neue Anschauungswelt bedingt natürlich auch eine ganz neue Schaffensart, die in den Werken der Jüngsten deutlich zum Durchbruch kommt. Da wir keine akkordlichen Füllstimmen mehr kennen, so gelangt das Einzelinstrument, das teil-

weiſe völlig im Orcheſterklang untergegangen iſt, wieder zu individueller Bedeutung. Wir ſchreiben wieder für einzelne Inſtrumente, indem wir deren Klangcharakter ſchöpferiſch bis in die feinſten Regungen ergründen, und wer erprobt hat, welch hoher Grad geiſtiger Konzentration dazu gehört, um die Intenſität und Expreſſivität einer einzigen, auf ſich ſelbſt geſtellten Melodie in allen Abwandlungen bis zum Ausklang wirkſam zu erhalten, der wird auch ermeſſen können, welch hohes Kunſtvermögen erforderlich iſt, um zwei oder gar mehrere Klangcharaktere melodiſch-kontrapunktiſch zum Kunſtwerk harmoniſch zu verbinden. Und ſo erleben wir denn, daß ſich der feine muſikaliſche Inſtinkt von dem Barbarismus des Maſſenorcheſters, das in ſeiner heutigen Effektmache auf Betäubung und Vergewaltigung des Zuhörers hinausläuft, abwendet und daß ein verborgenes, immer deutlicher ſich verkündendes Blühen einer ganz verinnerlichten Kammermuſik anhebt, die ſich durch feine, durchſichtige Struktur der Linie auszeichnet und wie jede echte Kunſt auf jede äußerliche Wirkung verzichtet.

Unverkennbar ſind für den Tieferſchauenden die zwingenden Urſachen der augenblicklichen Entwicklung. Erſchöpft und bereits genotzüchtigt ſind alle akkordlichen Bildungen; unverſiegbar wachſen Kontrapunkt und Rhythmus. Hier liegt der neue Ausgangspunkt, der neue Mittel, Maße und Erkenntniſſe fordert.

Wie entgegengeſetzt weite Kreiſe dieſer Erkenntnis ſtehen, zeigt die Tatſache, daß die „Harmonierungs"-Verſuche der Bach'ſchen Soloviolinſonaten, des Gregorianiſchen Geſanges und ähnliche Sakrilegien an unverſtandenen monodiſchen Kunſtwerken gerade in unſerer Zeit an der Tagesordnung ſind.

Aber alle dieſe Widerſprüche ſind nur relativer Natur. Aus tauſend unergründlichen feinen Fäden ſpinnt die Entwicklung in unaufhörlicher Regſamkeit ihr Morgen. Und daß die Zeit, die uns zur Beſchränkung der Mittel zwang, einen ſo großen Anteil an unſerem jungen Kammermuſikfrühling hat, iſt eine neue Beſtätigung der wunderſamen Zuſammenhänge des allmächtigen Werdens.

Harmony

By FRITZ WINDISCH

Development is the eternal law of nature, and its outward sign is the new. According to the universal law of creation all things flow into each other in a certain definite manner, the consequence of natural inner coherence.

The same thing in music which to-day is attacked as being excessively progressive might to-morrow be rejected as primitive and old-fashioned. I have heard concerts of 15th century compositions which caused a similar outburst of indignation amongst the listeners as the works of the young radical of to-day. Jugdment swings to and fro like a pendulum: Wagner and Anti-Wagner, thesis and antithesis.

To-day especially it is important to clarify notions concerning the development of things in order to properly discuss the problems of modern music.

The characteristic traits of the present situation are the homophonic manner of yesterday and in strong opposition to it the melodic or melodic-polyphonic tendency of to-day —, and not as is often wrongly theorised the vertical or horizontal structure of music. We adherents of the melos-creed have a thoroughly harmonic feeling, namely horizontal and vertical simultaneously resulting through our melodic-polyphonic creations. The harmony of melody, i. e. the polyphonic relation of the melodic lines combined in an ensemble is a priori existent in the process of creation and joins the melodic elements growing at the same time into the unit of a work of art.

It is sheer nonsense to believe, as our opponents do, that we merely place one melody below another arbitrarily to achieve atonal music. This method we calmly leave to musical clowns! It is significant in the highest degree and touches the centre of the problem, when, for example, Erwin Lendvai claims, as a proof for the "modernity" of his writing, that his quintette for windinstruments contain certains parts, which cannot be explained by harmonic analysis (he means chord-analysis).

Here lies the important difference. Whereas the others utilize the chord as the basis of construction and cannot rip themselves of its limitations, we create harmonically.

Our opponents know only triads and chords of the seventh; the variations of these sounds by homophonic-modulatory means, within „four-part writing", are for them the alpha and omega of all correctness in music. Their legitimate chords are in the final analysis merely formulas of accompaniment, which excercise a detrimental influence upon the melodic structure. Their unmelodic feeling is shown clearly by the use of terms like suspension, passing- and changing-note, which presuppose an extremely one-sided notion of chords. Here is the source of those horrid concoctions and "mixtures" of "interesting" chords à la Debussy (wrongly understood) and Schreker.

We oppose to these mannerisms the works of men like Josef Hauer, the later Schönberg, Béla Bartók and other strong individualities who have the courage to destroy and to build up again on a new fundament. All of us, thrown together into the big pot of "atonality" by the press and by a spurious science, have one idea in common, the most fertile result of recent music: We believe again in the line, born from melos, that line, which by metrical rhythmical, dynamic, agogic means is turned into melody. We stand in opposition to the stagnating homophony of yesterday, which in its dependency of chords, enlivened by fragments of chords, has only the appearance of life and in reality has already lost its vital power. We on the contrary have freed music from these fetters and have given impulsive motion to our art. Innumerable possibilities stand open before us, thanks to our disclosure of melodic counterpoint, which is inexhaustible in its connection with the most varied instrumental combinations and new rhythmical and dynamic devices. This also means the purification of music from incredible aberrations like "sound effect", programme-music etc. and its return to the idea of absolute music, its immaculate conception, as it were.

When I claimed that we „atonalists" concieve harmonically it presupposes an entirely new conception of the harmonic.

To us harmony means the equilibrium within the dynamic and rhythmical tension of every melodic arch within the single melodic lines sounding together. Harmony we call the spiritual power which raises a work to an organic unit, a work of art.

A science of harmony has never existed, for the harmonic form is the result of creative inspiration. The "science" of chords has quickly enough driven the minds of students into a blind alley. Even in the camp of our opponents one begins to draw certain consequences from the new situation of things, and the more recent treatises of harmony teach, that the single "chord" gets its "charasteristic" meaning only within the series

INHALT

Philipp Jarnach: 1. Satz aus der Sonate op. 13 für Violine allein

Fritz Windisch: Zweigesang für Bratsche und Fagott (I. Satz)

Paul Hindemith: „Des Todes Tod" aus Opus 23 (für eine Frauenstimme und Bratsche)

Josef Matthias Hauer: 1. Klavierstück aus Opus 58

Erster Satz

aus der

Sonate für Violine Solo.

Philipp Jarnach op. 13

Andante sostenuto.

Mit Genehmigung des Verlages Schott's Söhne, Mainz, in dem die Sonate erscheinen wird.

calando

dolce tranquillo

quasi affrettando

cresc.

Sul G

molto dim

pizz.

arco pizz arco pizz arco

p

sempre p

tr

pp

Quasi Adagio

p

rall.

pp

ppp

1922.

Zweigesang für Bratsche und Fagott
I. Satz

Fritz Windisch

Getragen

Bratsche

Fagott

p

mf

crescendo - - - - ff

pp

mf

mf

f

ffz

pp

p

sehr langsam

pp

ppp

1920

No. 7 Des Todes Tod

aus Opus 23

Paul Hindemith

Langsame Viertel.

Gesang

Viola d'amore (sul C)

p mf pp

Sehr zart

Der Tod ist müde worden, er strekket sich zur Ruh in einem Sommergarten, die Blumen wachsen ob ihm zu.

pp mp ppp pp

poco accelerando

Ein wenig lebhafter

Sie wachsen hoch empor, aus seinen Elfenbeinern leuchten die frühen Astern vor.

mp f

ritard.

p Wieder Langsam

pp

Der Tod liegt ausgestrekket, die

p mf pp

mf

Blumen steigen auf: mit Ro-sen-rot be-dek-ket en — det —

mf

f Abnehmen u. langsam werden.

— er sei-nen Lauf. Die Knochen bleichen ganz, ver-we-sen und ver-

f

Sehr langsam

p pp

Ein wenig lebhaft

wel-ken bei al-la Son-nen Mit-tags-glanz. Der Tod wird lau-ter Le-ben

p

mf f

er steigt er-neut em-por, ein Kna — — be, blumen-um-ge-ben aus den roten

mf f

Sehr breit

p Sehr langsam

A — ster-blät — tern vor. Er geht und leuch-tet schön; al-le

ff p

Ein wenig lebhafter
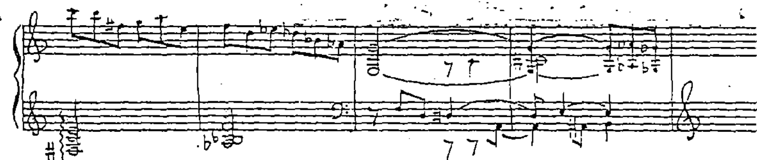
mf f

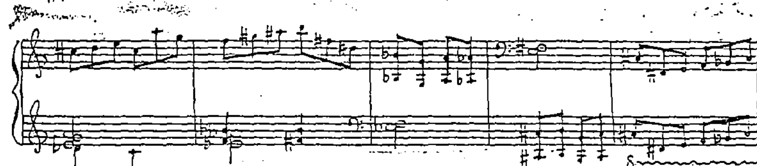
Menschen sind ge-stor-ben Sem-Daar-fliegt goldig schön im Föhn

mf f p pp
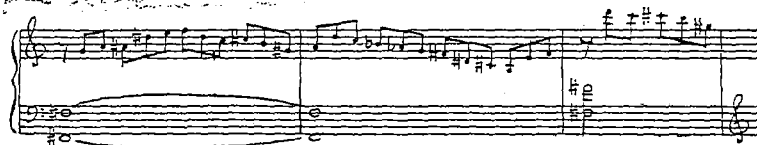
Josef Matthias Hauer, 1. Klavierstück aus Opus 58

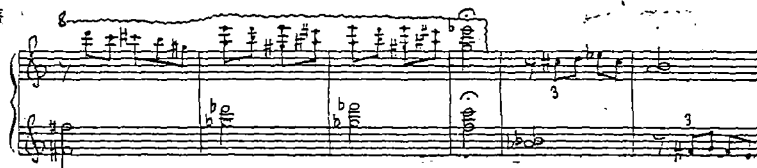
Ausdruck genau nach dem Melos *

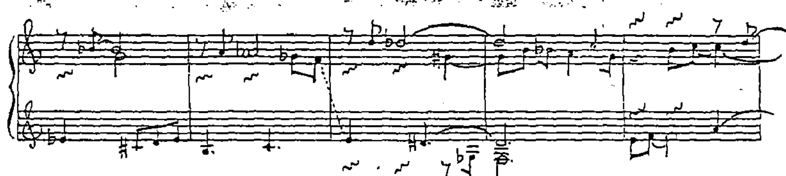




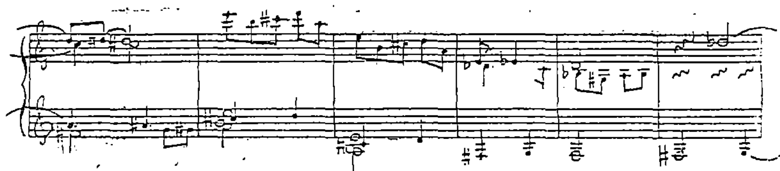


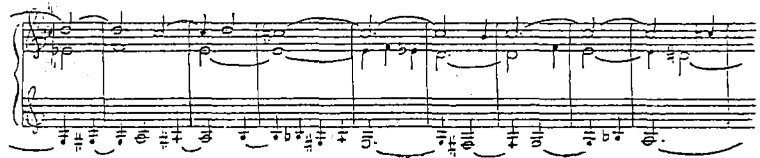


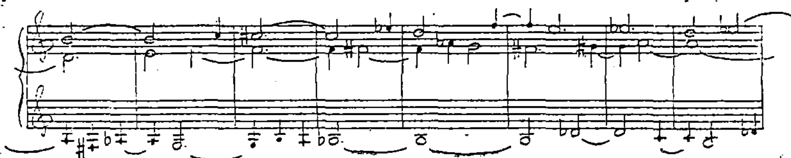


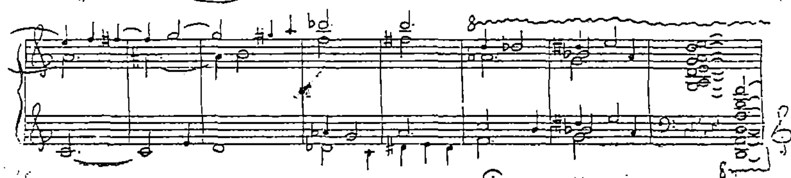


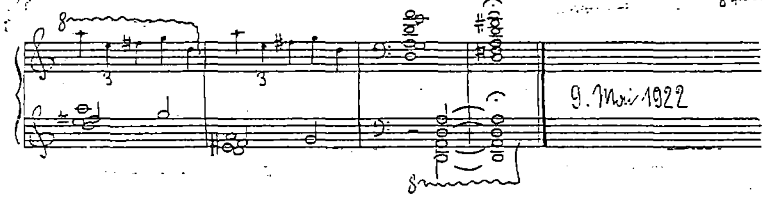
* Die Versetzungszeichen gelten stets nur für die Noten, vor denen sie stehen.










9. Mai 1922

of chords surrounding it (Reger has in this direction been an effective pioneer). Who does not perceive in this development of theory the influence of the linear idea? Even in the remodelled system a pure Cmajor triad following a Dmajor chord is recognized as "unharmonic", and the chord g-b sharp-d-f sharp as harmonic n certain chord-combinations. Our modern idea of harmony goes still further and removes the "chord" entirely, with all its misunderstood conceptions of consonance and dissonance. Our new criterium might be thus expressed: Tones sounding together are harmonic or unharmonic according to their linear relationship or their bearing on the organism as a whole. The same principle applies to whole phrases, to rhythmical and dynamic details and to the entire construction of the composition.

These new conceptions have as a necessary consequence a new manner of writing, which is clearly seen in the works of our younger composers. Since we do not use chord-filling any more, the single instrument, which formerly had often been drowned in the fullness of orchestral sound, regains its individual character. We write again for single instruments, striving in a creative manner to disclose its sound-character down to the last point of finesse. Whoever that experienced, that degree of mental concentration which is needed in order to preserve to the last the intensity and expressiveness of a single melody in all its varieties of shading, will be able to appreciate, the amount of artistic power demanded in the proper construction of a work of art composed in a melodic-contrapuntal style of two or even more individual melodies And thus we experience, that the finer musical instinct turnes aside from the present barbarism of gigantic orchestras, its dazzling and violent effects, and is more attracted by the spiritual chamber-music, distinguished by a delicate, clear and transparent structure of lines and the absence of merely outward effect.

The careful observer will see the reasons of this recent development. Chord effects have been abused and exhausted; counterpoint and rhythm grow vigorously. Here is the new starting-point, which demands new means, new measure and insight.

How far distant many of our contemporaries still are from this clear insight is proved by attempted "harmonizations" of Bach's sonatas for violin-solo, of Gregorian chant and similar scarily upon the little understood monodic works of art.

But all these contradictions are only relative. Evolution spinning its net from a thousand fine threads incessantly striving towards a new dawn. And it is a new confirmation of the wonderful coherence of all-mighty creation, that our age which enforces upon us a limitation of means, has so considerable a share in the spring-time of our art of chamber-music.

Harmonie

Par FRITZ WINDISCH

Evolution, en toutes choses, n'est qu'un cercle perpétuel; son signe temporel est le Nouveau. Suivant une loi universelle, tout se transforme et se confond dans la concordance de but des corrélations naturelles.

La musique dite „ultra-moderne" que l'on dénigre aujourd'hui sera, demain peut-être, traitée d'art fruste et réactionnaire. J'ai assisté à des auditions de musique du XVme siècle; le public ne s'y montrait pas moins hostile qu'aux œuvres de nos jeunes radicaux. L'opinion balance entre les deux pôles: Wagner et anti-Wagner, thèse et antithèse.

Avant de porter des jugements décisifs sur la musique nouvelle, il conviendrait, avant tout, de s'entendre sur quelques points importants. — Nos controverses musicales proviennent d'une question de principe. Homophonie ou mélodie-polyphonie: tout est là. L'écriture verticale et l'écriture horizontale ne sont pas, quoi qu'on l'ait dit faussement, contradictoires. Les adeptes du mélos — dont nous sommes — conçoivent la musique d'une manière à la fois horizontale et verticale, en ce sens qu'ils écrivent mélodiquement à plusieurs voix. L'harmonie des mélodies (c'est-à-dire l'harmonie résultant de la superposition de lignes mélodiques) fait, a priori, partie de l'idée créatrice; elle relie les éléments mélodiques simultanés dans l'unité de l'œuvre d'art.

Les adversaires du style mélodique nous reprochent d'entasser au hasard des mélodies hétéroclites, sous prétexte de style atonal; cette absurdité, bonne tout au plus pour les histrions de la musique, se juge d'elle-même. C'est un trait caractéristique et qui révèle le fond du problème, lorsque par exemple Erwin Lendvai, à seule fin de prouver son „modernisme" déclare pour son Quintette à vents contient des passages qui défient toute analyse harmonique. (Il veut dire: accordique.) C'est là qu'est la différence essentielle. Les musiciens de cette école se rendent esclaves des accords, tandis que nous créons des

traités d'harmonie contrepoint et fugue employés par les écoles de musique. De même que l'on étudie les accords consonnants et dissonants, leurs renversements, les lois qui justifient leurs enchaînements, on devrait étudier de même les accords formés de deux ou plusieurs tons superposés, leurs renversements, enchaînements etc., appliquer ces principes à l'étude du contrepoint (contrepoints d'accords, contrepoints fleuris libres de lignes mélodiques polytonales) ou de la fugue.

Il est facile de trouver les sources de la polytonalité: au point de vue harmonique, dans les notes de passage, les appogiatures non résolues, les notes étrangères aux accords dont elles font partie et qu'on peut considérer comme appartenant à un autre accord; au point de vue contrapuntique dans l'emploi des canons autres qu'à l'octave et celles de l'atonalité dans les marches de septièmes dominantes, grâce aux enchaînements desquelles la tonalité ne peut se fixer et dans l'emploi des mélodies chromatiques.

Autant de riches moyens mis à la disposition de l'imagination des musiciens dans la réalisation technique d'une œuvre, mais l'œuvre ne sera viable que si l'écriture employée est justifiée par l'élément mélodique initial, sans lequel toute construction s'effondre ou tombe dans une rhétorique sonore conventionnelle. Seule la mélodie importe et la technique musicale la plus complexe et la plus parfaitement réalisée sera lettre morte si elle n'a pour base, comme élément vital indiscutable, „ces quelques mesures qui puissent être jouées sans accompagnement".

Melodie

Von DARIUS MILHAUD (Paris)

Mein Meister André Gedalge erzählte mir einst, als ich am Pariser Konservatorium seine Unterweisung im Kontrapunkt genoß, daß er als Knabe seine ersten Kompositionsversuche seinem Lehrer, einem Oboespieler gezeigt habe, der zu den ehrgeizigen Plänen seines Schülers sich folgendermaßen äußerte: „Aber schreib mir doch acht Takte, die man ohne Begleitung spielen kann."

Hier liegt das ganze Geheimnis der Musik, denn ohne die melodische Quelle kann auch das gewissenhafteste und gründlichste Handwerk der Komposition nicht befriedigen und sich durchsetzen. Die Melodie ist das musikalische Urelement, das Wesentliche, Organische, aus dem reinen Gefühl Fließende, das durch sein Wesen selbst den rhythmischen Rahmen und das harmonische Gewebe beeinflußt. Jede Melodie bildet sich gemäß dem Wollen ihres Schöpfers, aber jeder Musiker neigt zu einem bestimmten melodischen Typ, der, gleichsam ein Stempel seiner Persönlichkeit, nicht in den Bereich seines Willens, seiner Wahl gestellt ist, gerade so wenig, wie jemand die Wahl hat, ob er lieber blondes oder braunes Haar haben möchte. Der eine Künstler drückt sich aufs Ungezwungenste aus durch Melodien, denen Akkorde auf der Basis diatonisch geformter Harmonien zu Grunde liegen, und nur ausnahmsweise und mit bewußter Anstrengung wird er sich der chromatischen Melodik bedienen. Der andere Künstler verfügt über eine melodische Linie, die aufs freieste alle möglichen chromatischen Töne verwendet, aber des tonalen Gefühls entbehrt. Es sind dies die wesentlichen Unterschiede, die sich vom Temperament der Künstler herschreiben und die zu den beiden Hauptarten des musikalischen Ausdrucks geführt haben, der Tonalität und Polytonalität einerseits, der Atonalität andererseits. Mit Unrecht hat man geglaubt, daß es sich um abgegrenzte Systeme handele, um den Gebrauch bestimmter konventioneller Formeln im harmonischen und kontrapunktischen Satz. Nur auf den Charakter der Melodik kommt es an, und von ihr hängt es auch ab, ob ein Satz im wesentlichen einen diatonischen oder chromatischen Ausdruck erhält.

Eine diatonische Melodie oder ein Ensemble polytonaler Melodien können auf chromatischer Basis harmonisiert werden. Aber das melodische Element wird sich durchsetzen und die begleitende Chromatik wird nicht mehr Bedeutung haben, als z. B. für das Harmonische die Durchgangsnoten, die für die herrschende Tonalität keine Beeinträchtigung bedeuten, trotz aller scheinbar fremden Beimischungen; die diatonische Melodie bringt eben von sich selbst eine ausgeprägte Tonalität hervor, die sich durchsetzt. Ähnlich wird eine chromatische, mithin

atonale Melodie nicht die Anwendung diatonischer Begleitharmonien verbieten, die aber, gleichsam um sich zu legitimieren in dieser Verbindung mit der atonalen Linie sich gern der Elemente des Dominantseptimen-Akkordes bedienen werden, der als Mittel der Modulation den ersten Schritt bedeutet zur Befreiung vom tonalen Gefühl, wie denn überhaupt dieser Akkord immer gegen einen anderen Akkord hin in Bewegung begriffen ist.
Die Polytonalität und die Atonalität sind nicht neue Systeme, die den Grundprinzipien der Musik entgegenstehen, wie man zu oft sagen hört. Sie sind ganz im Gegenteil die logische Entwicklung dieser Prinzipien und was not tut, wäre eine Studie über ihre Technik, die eine Ergänzung der bestehenden Lehrgänge der Harmonie, des Kontrapunkts, der Fuge darstellen würde. Ebenso, wie man die konsonanten und dissonanten Akkorde studiert, ihre Umkehrungen, die Gesetze, die ihre Verbindungen begründen, so sollte man auch die aus mehreren Tonalitäten zusammengesetzten Akkorde untersuchen, samt ihren Umkehrungen, Verbindungen usw., sollte man die so gewonnenen Prinzipien anwenden auf den Kontrapunkt (akkordischer Kontrapunkt, freier polytonaler Kontrapunkt) und auch auf die Fuge.
Die Quellen der Polytonalität sind nicht schwer zu finden: sie liegen, vom harmonischen Gesichtspunkt aus, in den Durchgangsnoten, den unaufgelösten Wechselnoten, den akkordfremden Tönen, die man als Bestandteile eines anderen Akkords ansehen kann. In kontrapunktischer Hinsicht ist die Polytonalität begründet durch die strengen Kanons in allen Intervallen außer der Oktave, die Atonalität in den Fortschreitungen der Dominantseptimen, die jeder Festsetzung der Tonalität entgegenwirken, und im Gebrauch der chromatischen Melodien. So reich die Mittel auch sein mögen, die ein Musiker für die technische Ausführung seines Werkes besitzt, so wird das Werk doch nur lebensfähig sein, wenn der angewandte Stil im Einklang steht mit dem melodischen Urstoff, ohne den jede Konstruktion in eine konventionelle sonore Rhetorik verfällt. Nur auf die Melodie kommt es an, und die verwickeltste und vollendetste musikalische Technik bleibt toter Buchstabe, wenn sie nicht als unverrückbare Grundlage, als Lebenselement „jene paar Takte" hat, „die man ohne Begleitung spielen kann."

Einzig berechtigte Übersetzung aus dem Französischen von DR. HUGO LEICHTENTRITT

The Melody

By DARIUS MILHAUD (Paris)

My master André Gedalge told me, while I was his pupil in counterpoint at the Paris conservatory, that he as a boy showed his first attempts in composition to an oboe-player, who seeing the ambitious efforts of his pupil said to him: "Now let me see eight measures which can be played without accompaniment".
Here lies the whole secret of music, for without the melodic source the most conscientious and thorough technique of composition cannot be successful. Melody is the original, authentic, organic element of music, which springs directly from the pure sentiment and which determines by its character even the rhythmical frame and harmonic texture. Every melody may be designed and developped according to the intention of the musician, but every musician inclines towards a certain melodic formula, which carries the stamp of his personality, which is not subject to his will, as little as he can choose whether he would rather have dark or light hair. A certain musician will express himself naturally by means of melodies based on chords which are subject to the laws of diatonic harmony, and he will make use of chromatic melodies only exceptionally and with a certain effort. Another musician will employ a melodic line which will be of chromatic nature, foreign to the tonal feeling: These essential differences, the outcome of the artist's temperament, have determined the two great systems of expression of musical ideas: tonality and polytonality on the one hand, atonality on the other. It has wrongly been believed, that these systems are a collection of conventional formulas as regards contrapuntal and harmonic writing. Only the character of the melody is of importance, and it determines in general the appearance of the piece.
A diatonic melody or an ensemble of polytonal melodies may be based on a chromatic harmony. In this case the melodic element has the preference, and supporting chromatic chords will not have more weight than the passing notes, which in harmony, for instance do not destroy the tonal sense ruling the connection of several chords, in spite of their presenting a melodic line, which in itself might not agree with the tonality in general. The diatonic melody will be so strongly defined that its tonality dominates. Similarly a chromatic, atonal melody might be accompanied by diatonic chords, which however generally for their justification will use elements taken from the dominant seventh, which means the start of modulation, the first step away from tonal unity; this chord in fact being always in motion towards another

harmony however becomes so complicated, that it demands a well planned system, which is unborn as yet and which can have its origin only from the ear. My maxim however still holds good, that progress should mean enrichment of means, not a restriction. Unintelligent revolutionaries commence by denying and removing that which exists. My idea is to place the new acquirements on those already existing. For this reason I preserved the half-tones, fully appreciating their expressive value, which to renounce would mean folly!
The whole-tone series in Debussy's and before him in Liszt's compositions are like an expectation of filling out the whole-tone interval with the third-tones not yet existing. In this expectation the half-tone is eliminated. But only in the harmony, whereas the accompanying harmony remains traditional. Do not therefore demolish, but rather build up! Time will automatically repulse whatever is erroneous and unnecessary. Automatically time accepts the good and useful, in order to preserve it. And the beautiful and the good flourish.

La musique de Tiers de Tons

Par FERRUCCIO BUSONI

S'il y a quelquechose qui est aussi mal que de vouloir entraver le progrès c'est de le forcer étourdiment.
Voilà seize ans que je posais théoriquement le principe du système des tiers de tons et jusqu' aujourd'hui je n'ai pu me décider de le proclamer définitivement. Pourquoi? Parceque dans sa première idée la tâche m'impose une responsabilité dont je me rends compte. Jusqu' à présent la possibilité d'expériences pratiques me manquait, et je sais très bien, que seulement par suite de vérifications scrupuleusement éprouvées je pourrais émettre mon idée avec précision. J'ai peu atteint.
Par un technicien du Trentin, qui était âgé et intelligent, je me fis modifier à New-York la construction d'un vieil Harmonium à trois manuels, de sorte que deux rangées de tiers de tons se trouvaient à une distance d'un demi-ton l'une de l'autre.
L'arrangement des intervalles réussit si peu pratiquement que ce n'était pas facile de les toucher successivement. Toujours est-il que j'entendais les intervalles nouveaux. Dans un petit cercle d'amis musiciens je jouai de la chambre voisine la gamme chromatique en tiers de tons. Le résultat unanime fut que mes amis prétendaient avoir entendu une gamme chromatique habituelle.
Cet effet confirma ma supposition que l'oreille est fort capable de distinguer précisement les tiers de tons et qu'elle ne les enregistre pas comme des demi-tons désaccordés.
Pour ne pas renoncer à la tierce et par conséquence à la quinte pure je fis ajouter à la première rangée de tiers de tons une seconde, éloignée de l'autre d'un demi-ton, en donnant ainsi à chaque tiers de ton son demi-ton.
Naturellement l'union des deux rangées produit des sixièmes de tons. De cette manière la conduite mélodique devient considérablement augmentée d'expression mais en outre le traitement harmonique se complique tellement qu'il demande une systématisation bien sévèrement méditée — encore à naître — et qui ne peut tirer son origine que de l'oreille.
Mais je maintiens mon principe que le progrès doit signifier un enrichissement et non pas un déplacement des moyens.
Les innovateurs étourdis commencent par la négation et l'effacement de tout ce qui existe. Moi je commence par superposer à l'existant l'acquisition plus jeune.
Par cette raison je garde en l'espèce les demi-tons, connaissant très bien leurs valeurs d'expression dont s'abstenir serait une folie superficielle. Les suites de tons entiers chez Debussy et avant chez Liszt sont comme une attente que l'intervalle du ton entier soit rempli des intervalles de tiers qui n'existent pas encore et dans cette attente on fait sauter le demi-ton.
Mais cela seulement dans la mélodie, l'harmonie accompagnante reste la traditionnelle. Qu'on ne détruise pas — qu'on construise! Plus tard le temps repousse le faux, le superflu automatiquement, et automatiquement il accepte le bon et le vrai pour le garder.
Et le grand et le beau prospère.

Die harmonische Grundlage des Vierteltonsystems
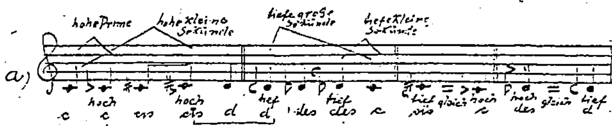
Von ALOIS HABA (Tschechoslowakei)

Ich begann als Knabe sehr zeitig Geige zu spielen. Schon damals kam es mir seltsam vor, daß mein Ohr viele Tonabstufungen wahrnahm, bevor die Saiten quintenrein gestimmt wurden.

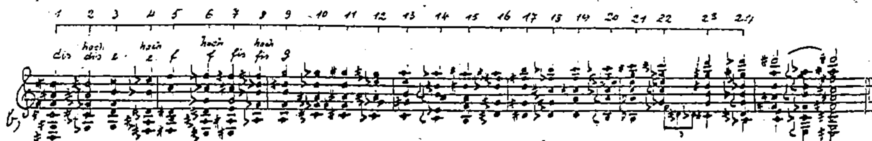
Diese erste einfache Erkenntnis ließ mich nicht los. Ich versuchte sehr bald auf Grund der Teilung des Ganztones in zwei Halbtöne auch den Halbton in zwei Hälften zu teilen. Das war die erste Begegnung mit den Vierteltönen schon in meinem Knabenalter. Jahre sind vergangen. Ich war intensiv beschäftigt, die Ausdrucksfreiheit im Halbtonsystem zu erreichen. Nur heimlich suchte ich nach Klängen, die mein inneres Hören verlangte, und habe mich langsam in eine neue Klangwelt eingelebt. Ich erinnere mich noch lebhaft an die heftige innere Erregung, als ich meinem damaligen Lehrer Franz Schreker vor 2½ Jahren mein Vierteltonquartett zeigte und mir dabei wie ein Sünder vorkam, der auf die Verurteilung wartet. Allmählich gewann ich auch innere Sicherheit. Ich brauchte Neues und fand es auch. Heute ist mir die Gesetzmäßigkeit des Vierteltonsystems kein Geheimnis mehr. Ich weiß, was zwischen den bisherigen Halbtönen und Halbtonzusammenklängen noch verborgen liegt und für meinen Ausdruck brauchbar erscheint.

Zur schriftlichen Darstellung der Vierteltonmusik habe ich folgende Zeichen gewählt:

> Vierteltonerhöhung, Vierteltonerniedrigung
> Dreivierteltonerhöhung, Dreivierteltonerniedrigung
> ♯ = , ♭ = ; ♯, ♭, ♮ behalten ihre Gültigkeit.



Die Vierteltonskala dis–dis (Beisp. b) kann z. B. in Verbindung mit folgenden Harmonien erscheinen:



(Alle Versetzungszeichen gelten nur für die einzelne Note)
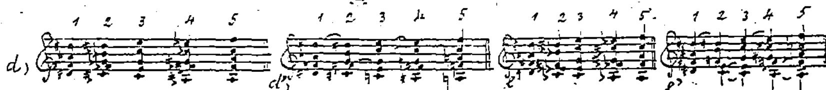
Die Mehrklänge auf den neuen Tonstufen (Beisp. b, 2, 4, 6 usw.) bestehen auch aus Intervallen, die wir aus dem Halbtonsystem kennen, denn die Tonreihe 2, 4, 6—24 ist auch eine Halbtonreihe, zwar um einen Viertelton höher klingend als die alte

Halbtonreihe 1, 3, 5—23. aber mit derselben Gesetzmäßigkeit der Intervalle. Nachdem die Mehrklänge 2, 4 usw. ausschließlich nur aus Tönen der neuen Halbtonreihe bestehen, sind es Kombinationen, die sich aus dem Halbtonsystem ableiten lassen. So klingt z. B. der Mehrklang 2, Beisp. b, seinem Charakter nach, wie der Mehrklang Beisp. c, c) weil das Verhältnis der Intervalle in beiden Mehrklängen gleich ist. Ähnlich kann sich der Leser die andern neuen Mehrklänge auf die alten immer um einen Viertelton tieferen Stufen transponieren, zwecks leichterer Klangvorstellung.

Doch haben die neuen Mehrklänge durch ihre neuen Zusammenhänge (die durch das wesentlich verschiedene Fortschreiten der einzelnen Stimmen bedingt sind) und durch ihre Klangfarbe eine ganz andere, selbständige Wirkung. Ich empfehle dem Leser, die Intervallschritte jeder einzelnen Stimme der Mehrklänge (Beisp. b.) zu verfolgen; es sind Vierteltonschritte, Dreivierteltonschritte in den mittleren Stimmen, in der untersten Stimme auch andere verschiedene neue Intervallschritte.

Es ist auch interessant, das vertikale Verhältnis der Intervalle zu verfolgen, mit Bezug auf den Wechsel zwischen gleichmäßiger und ungleichmäßiger Parallel- und Gegenbewegung. Jeder kann leicht merken, daß in den Klangverbindungen Logik und nicht Willkür waltet.

Die im Beisp. b angeführte Vierteltonskala läßt sich z. B. harmonisch auch so auffassen, daß man auf den bekannten Tonstufen die Tonika-, auf den neuen Tonstufen die Dominant-Wirkung schafft (Beisp. d, e). Die Mehrklänge 2, 4, Beisp. d und 2, 4, Beisp. e sind, ihren Intervallen nach, den Mehrklängen 2, 4, Beisp. d' und 2, 4, Beisp. e' (aus dem Halbtonsystem) gleich.



Die Intensität der Dominantspannung ist aber nicht gleichwertig. Die Spannung der Klänge 2, 4, Beisp. d' ist größer, als 2, 4, Beisp. e' durch die kräftigere Seiten- und Gegenbewegung, besonders in den zwei äußeren Stimmen.

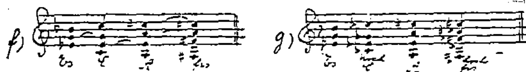
Die Stärke der Spannung derselben Klänge im Viertelonsystem (2, 4, Beisp. d, 2, 4, Beisp. e) steht im umgekehrten Verhältnis. Die Klänge 2, 4, Beisp. e wirken spannender als die Klänge 2, 4, Beisp. d In beiden Fällen d, e ist kräftige Gegenbewegung auch in den Außenstimmen vorhanden, aber die Leittonwirkung im Beisp. e ist viel intensiver in den einzelnen Stimmen. So geht die untere Stimme Beisp. e einen 5/4 ton-Schritt (dis-hoch c), 1/4 ton-Schritt (hoch c—c), 5/4 ton-Schritt (c-hoch a), 1/4 ton-Schritt (hoch a—a) hinunter.

Im Beisp. d macht die untere Stimme gleiche Dreivierteltonschritte. Es lassen sich ähnliche Unterschiede in der Leittonspannung auch in den andern Stimmen, Beisp. d und e feststellen. Vergleichen wir die klangliche Wirkung der Harmonien 2, 4, in allen Beisp. d, e, d', e', so finden wir, daß die Mehrklänge 2, 4, Beisp. e die größte Dominantspannung ausüben. Dann kommen der Reihe nach die Mehrklänge 2, 4, Beisp. d — 2, 4, Beisp. d' — 2, 4, Beisp. e' Interessant ist, daß dieselben

Harmonien (2, 4, Beisp. e'), die im Halbtonsystem die geringste klangliche Spannung haben, im neuen Zusammenhange des Virteltonsystems (2, 4, Beisp. e) am stärksten wirken.

Zur mannigfaltigeren Gestaltung der Leittonwirkung dienen — außer dem Verhältnis des Ganztons zum Halbton, der einzigen Möglichkeit im Halbtonsystem — noch folgende Tonverhältnisse $1 : 1/4$, $1 : 3/4$, $5/4 : 1$, $5/4 : 3/4$, $5/4 : 1/2$, $5/4 : 1/4$, $3/4 : 1/2$, $3/4 : 1/4$, $1/2 : 1/4$ (1 = Ganzton, $1/4$ = Viertelton usw.).

Auch die einfachsten Klanggebilde, die Dreiklänge, gewinnen im Vierteltonsystem an neuer, reizvoller Bedeutung. Man vergleiche Beisp. f und g.



Die Dreiklänge Beisp. f haben der Reihe nach irgend einen gemeinsamen Ton. Außerdem bindet sie die Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Halbtonreihe und ihre Verwandtschaft in Bezug auf die aliquoten Töne.

Die Dreiklänge Beisp. g haben keinen gemeinsamen Ton und gehören wechselnd zwei verschiedenen Halbtonreihen der Vierteltonskala an. Sie sind also auch akustisch unverwandt. Ich verweise noch auf die Notenbeispiele* aus meiner Sinfonischen Musik für Orchester, wo das Anfangsthema (Beisp. I) in freier Variierung im Zusammenhange mit unverwandten Dreiklängen gebracht wird (Beisp. III).

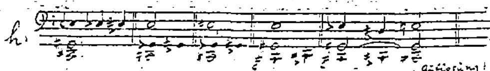
Meine bisherigen Ausführungen galten den Klang-Kombinationen, die sich aus dem Wesen der beiden getrennt betrachteten Halbtonreihen der Vierteltonskala ableiten lassen. Außer diesen wesentlich nicht neuen, nur in ihrer Bedeutung anders wirkenden Kombinationen entstehen ganz neue Zusammenklänge, welche aus Tönen der beiden, als Einheit aufgefaßten Halbtonreihen der Vierteltonskala zusammengesetzt sind. Solche Zusammenklänge entstehen selbstverständlich in einem polyphonen Satz und bringen verschiedenartige neue Spannungen, Auflösungen und deren mannigfaltigste Abstufungen (Beisp. I, Anfang aus der Sinfonischen Musik, ein Fugato und ein Teil vom Höhepunkt desselben, der sich in einem mehrstimmigen Satz auslebt und im Unisono seine Entspannung findet (Beisp. II).

Es sind auch frei gebildete Mehrklänge als Spannungen brauchbar, wie in Beisp. IV der anwachsende 20stimmige Klang beweist, der sich ineinen reinen C-dur-Dreiklang von brutaler Klarheit auflöst.

Im Beisp. V. finden sich Zusammenklänge der hohen großen Septimen (cis-hoch c u. s. w.), hohen reinen Quinten (cis-hoch gis u. s. w.), hohen verminderten Quinten (cis-hoch g u. s. w.) hohen reinen Quarten (cis-hoch fis u. s. w.), hohen verminderten Quarten (cis-hoch f u. s. w.). Es sind in diesem Falle Mehrklänge, die durch thematische, rhythmische Einsätze der Stimmen entstanden sind.

Sehr reizvoll und ganz eigenartig wirken die Dreiklänge mit einer tief oder hoch alterierten Dur- und moll-Terz oder -Quint, oder einem tief und hoch alterierten Grundton; ebenso verschiedene Kombinationen der erwähnten Viertelonalterationen (Beisp. h.).

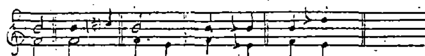
* Die Notenbeispiele finden sich am Ende der französischen Übersetzung.



Auf ähnliche Art bekommt man durch die Vierteltonalteration aller denkbaren Halbtonmehrklänge neue Spannungen rein harmoniſcher Art. Natürlich kann man ſolche neugewonnenen Klänge auch ſelbſtändig betrachten. Das iſt eben das Wunderbare, daß ein und dasſelbe Intervall und derſelbe Mehrklang die mannigfaltigſten Ausdrucksfähigkeiten in ſich tragen. Man kann z. B. in dem Intervall f—h



je nach der ſubjektiven Veranlagung das Verſchiedenſte und Entgegengeſetzte empfinden: Ruhe, Bewegungstendenz des Tones h zum c, des Tones f zum e, gleichzeitiges Bewegungsbedürfnis der beiden Töne (f um einen Viertelton tiefer, h um einen Viertelton höher), ungleichmäßiges Auswirken der Spannung (f um einen Halbton tiefer, h um eine hohe kleine Terz höher zum hoch d) u. ſ. w.



Auch für die Melodiebildung öffnen ſich die reichſten Möglichkeiten. Bedenken wir nur, daß z. B. im Rahmen eine Ganztones außer den uns bis jetzt zur Verfügung ſtehenden zwei Halbtönen noch folgende Intervallformulierungen in Betracht kommen: 3/4 1/4 (Dreiviertelton und Viertelton), 1/4 3/4, 1/4 1/2 1/4, 1/2 1/4 1/4, 1/4 1/4 1/2, 1/4 1/4 1/4 1/4. (Im Dritteltonſyſtem fällt die Möglichkeit 1/2 1/2 aus, und man gewinnt nur drei neue dafür: 1/3 2/3, 2/3 1/3, 1/3 1/3 1/3).

Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß man im Vierteltonſyſtem eine große Menge von Tonleitern verſchiedenſter Art bilden kann. Von eigenartigem Charakter iſt die gleichſtufige Dreivierteltonſkala (die an die Dreivierteltonleiter der Siameſen erinnert) und Fünfvierteltonſkala. Ganz beſondere Reize bieten auch neue Parallelengänge der tief und hoch alterierten Terzen, Quarten u. ſ. w..

Zum Schluß möchte ich noch betonen, daß die Vierteltöne (und alle Vierteltonalterationen der Intervalle aus den beiden Halbtonreihen der Vierteltonſkala) plaſtiſche und ſelbſtändige Intervalle ſind. Es handelt ſich nicht um Nuancen der alten Intervalle (wie z. B. temperierte und pythagoräiſche Terz im Verhältnis zur natürlichen Terz).

Aus meinen Ausführungen geht auch deutlich hervor, daß ich zum Vierteltonſyſtem nicht aus der Neigung zu feineren, gleichmäßigen Schritten (ähnlich der konſequenten Chromatik) griff, ſondern aus dem Bedürfnis nach Mannigfaltigkeit der Tonſtufen und klanglichen Spannungen.

Für die klangliche Kontrolle muß ich mich vorläufig mit zwei Klavieren, von denen eines normal, das zweite um einen Viertelton höher geſtimmt iſt, begnügen, die mir die Berliner Muſikhochſchule zur Verfügung geſtellt hat. Ich habe mich mehrmals überzeugt (auch beim Appunſchen Tonmeſſer im pſychologiſchen Inſtitut der Berliner Univerſität), daß Menſchen mit normalem Gehör deutlich Vierteltöne unterſcheiden und intonieren können.

Einen großen Fortſchritt würde es bedeuten, wenn jemand finanzielle Mittel zum Bau eines Vierteltonklaviers bereitſtellen würde. Techniſche Löſungen ſind ſchon vorhanden. Möllendorff und Mager ſind längſt im Beſitze des Viertelonharmoniums. Auch in Paris bemüht ſich der Ruſſe Wiſchnegradski, den Bau eines zum Spielen brauchbaren Pianos durchzuführen.

The Harmonic basis of the Quarter-tone system

By ALOIS HABA (Czechoslowakia)
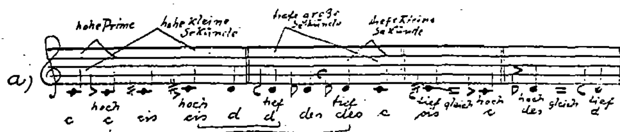
When I was a child I began to play the violin. Already at that time it seemed strange to me that my ear perceived quite a number of different intervals before the strings were tuned in pure fifths. This first experience stuck fast to me. Pretty soon I tried to divide the halftone into two halves, just as I had learnt in the case of the wholetone. This was my first acquaintanee with the quarter-tones. Many years have passed since that time. I was intensively busied with obtaining a mastery of expression in the half-tone system. Only secretly I sought those sounds which I heard inwardly, and slowly I have found the way to this new world of sound. I have in vivid recollection the excitement which I felt when I showed my quartette in quarter-tones to my teacher Franz Schreker 2½ years ago. I felt like a criminal awaiting the sentence. Slowly I gained certainty. I needed the new system and I found it. To-day the logic of the quarter-tone system is no secret to me. I know what lies hidden between the former halitones and what of it is fit for my purposes.

I have chosen the following signs for the notation of quarter-ton music:

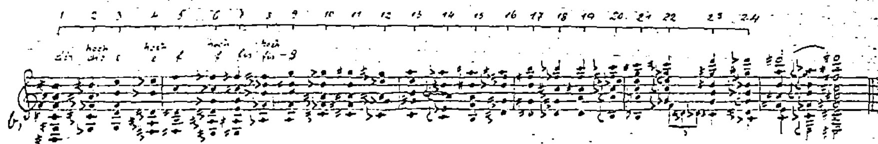
Raising by a quarter tone — Lowering by a quarter tone

Raising by three quarter tones — Lowering by three quarter tones

♯, ♭, ♮ retain their former meaning,



The quarter-tone scale d sharp to d sharp can f. inst. be accompanied by the following chords:



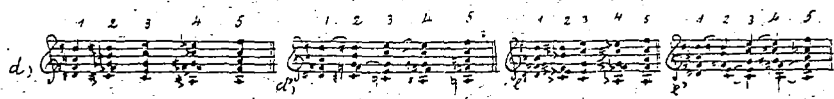
(All chromatic signs are meant only for the note to which they are prefixed).

The chords on the new intervals (No 2, 4, 6 etc.) are composed of intervals occurring in the half-tone system, for the series 2, 4, 6—24 is also a half-tone series, only sounding a quarter-tone higher than the old series but with the same logical force of the intervals. The sounds 2, 4 etc. consisting exclusively of tones of the new half-tone series are combinations derived from the half-tone system. Thus f. inst. the chord 2 in Ex. b corresponds in sound to the chord c) both chords being equal in the relation of their intervals to each other. Similarly the reader may, in order to facilitate the task, reduce the new chords to the old ones by simply transposing them mentally a quarter-tone downward.

But the new sounds have a different and individual effect by the new progressions of their single components and by their new timbre. I recommend to the reader, to observe the progressions of each part of the chords (Ex. b): the middle parts progress in quarter-tones and three-quarter-tones, the bass progressions contain even more complicated new intervals.

It is also interesting to observe the vertical ratio of the intervals, as regards the change from even to oblique parallel- and contrary motion. One can easily perceive that these chord connections are ruled by logic, not by chance.

The quarter-tone scale shown in Ex. b may also be harmonically understood in such a manner, that the tonic function is given to the old tones, the dominant function to the new tones (Ex. d and e). The chords 2, 4 in Ex. d and 2, 4 in Ex. e are, as regards their intervals equal to the chords 2, 4 in Ex. d' and 2, 4 in Ex. e', taken from the half-tone system.



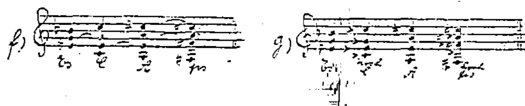
But the intensity of the dominant-tension is not equal. The tension of 2, 4 in Ex. d' is greater than that of 2, 4 in Ex. e', by the more vigorous oblique- and contrary motion, especially in the two outer parts.

The intensity of tension of the same sounds in the quarter-tone system (2, 4 Ex. d; 2, 4 Ex. e) is in inverse ratio. The sounds 2, 4 Ex. e have more tension than the sounds 2, 4 Ex. d. In both case, d and e vigorous contrary motion is noticed also in the outer parts, but the leading-tone effect in Ex. e is more intensive in the single parts. Thus the bass of Ex. e passes downwards a 5/4 step (d sharp — high c), 1/4 tone (high c — c), 5/4 tone (c — high a), 1/4 tone (high a — a).

In Ex. d the bass progresses in 3/4 tones. Similar differences in the intensity of leading-tone function may be observed also in the other parts, Ex. d and e. If we compare the sound-effect of the chords 2, 4 in Ex. d, e, d' e' then we find that the chords 2, 4 in Ex. e have the greatest dominant-tension. and in successively diminished tension the chords 2, 4 in Ex. d — 2, 4 Ex. d' — 2, 4 Ex. e'. It is interesting, that the same harmonies (2, 4 Ex. e') which in the half-tone system have the smallest tension of sound, should have the stronger effect in the new relations of the quarter-tone system (2, 4 Ex. e).

A greater variety of leading-tone effect (besides the ratio half-tone to whole-tone, the only possibility in the half-tone system) is reached by the following intervals: $1:\frac{1}{4}$, $1:\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}:1$, $\frac{5}{4}:\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}:\frac{1}{2}$, $\frac{5}{4}:\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}:\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}:\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}:\frac{1}{4}$ (1 = whole-tone, $\frac{1}{4}$ = quarter-tone etc.)

Even the simplest chords, the triads, gain a new charm and meaning in the quarter-tone system. Compare Ex. f and g.

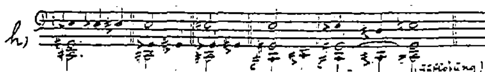


The triads of Ex. f have succesively any one tone in common. Besides this they belong together as parts of a half-tone series common to all of them and by their relationship as regards the aliquot-tones. The triads of Ex. g have no tone in common and belong alternately to two different half-tone series of the quarter-tone scala. Thus they have no acoustic relationship. Reference may be made here to the musical appendix of this article. Ex. I, taken from my symphonic music for orchestra. In Ex. III of the appendix the principal theme is shown in free variation, in connection with triads without relationship to each other.

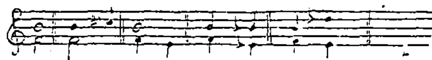
What I have pointed out so far refers to the sound-combinations, which can be derived from the two half-tone series of the quarter-tone scale, considered separately. Besides these combinations (which are not essentially new, only of different functional meaning) entirely new combinations arise from the tones of the quarter-tone scale considered as a unit, a compound of the two half-tone series. Such combinations occur of course in polyphonic writing and they show manifold new tensions, resolutions in many grades (see Ex. I, beginning of my „Symphonic Music", a fugato and a fragment from its climax, expanding in a polyphonic movement and finding its resolution is an unisono passage, Ex. II).

For the purpose of tension free combinations of sound are sometimes useful, as in Ex. IV the 20-part sound, growing in intensity until it is resolved into a pure C major triad of brutal clearness.

Ex. V shows combinations of high major sevenths (c sharp high — c etc.); high perfect fifths (c sharp high — g sharp); high diminished fifths (c sharp — high g etc.) high perfect fourths (c sharp high — f sharp, etc.); high diminished fourths (c sharp high — f etc.). In this case these chord-combinations have been the result of thematic, rhythmical entries of the parts.
Of peculiar charm and originality is the effect of triads with a high- or low alteration of major and minor third, or of perfect and diminished fifth, or of high and low alteration of the prime. Different combinations of the already mentioned quarter-tone alterations are seen in Ex. h.



In a similar manner one may get new harmonic tensions by quarter-tone alteration of all conceivable half-tone-combinations. Of course one also may consider these combinations as independent chords. Just here the marvellous observation is made, that the same interval and the same chord may have the most varied expressive faculties. In the interval f—b f. inst. one may perceive different and even opposite effects, according to the individuality of the observer: rest, tendency of motion from b to c, from f to e, simultaneous tendency of motion of both tones (f a quarter tone lower, b a quarter tone higher), unequal effectiveness of tension (f a half tone lower, b a high major third upward to hight d) etc.



Also for melodic construction inexhaustible possibilities are evident. Within the space of a whole tone f. inst. one might have besides our two half-tones the following intervals: 3/4 1/4 (three quarter tone and quarter tone); 1/4 3/4; 1/4 1/2 1/4; 1/4 1/4 1/2; 1/4 1/4 1/4 1/4. (In the third-tone system the interval 1/2 1/2 is impossible, and one gains only three new intervals instead: 1/2 2/3; 2/3 1/3; 1/3 1/3 1/3).

Of course one may form very many different scales in the quarter-tone system. The scale consisting of equal 3/4 tones (which reminds of the Siamese 3/4 tone scale) and the 5/4 tone scale are of peculiar effect. Very attractive also new parallel motion of thirds, fourths, etc. in high or low alteration.

Finally I want to point out, that the quarter-tones (and all quarter-tone alterations of the intervals taken from the two half-tone series of the quarte. tone scale) are plastic and independent intervals, not shadings of the old intervals (as f. ex. tempered and Pythagoraean third in comparison to the natural, pure third).

My remarks will clearly show, that I came to the qárter-tone system not from a longing for smaller, equal ntervals (as in the chromatic scale), but moved by the need of varied intervals and new tensions of sound.

For the acoustic control I must so far content myself with two pianos, of which one is tuned as ordinary, the other a half-tone higher. Both instruments have been placed at my disposal by the „Hochschule für Musik" in Berlin. I have often observed (also in experimenting with Appun's sound-test in the Psychological institute of the Berlin university) that persons with normal hearing can clearly distinguish and intonate quarter-tones. Great progress would be made possible, if from some side financial means were secured for the building of a quarter-tone-piano. Technical solutions of the problem are already in existence. Möllendorff and Mayer are since some time in possesion of a quarter-tone harmonium. In Paris the Russian musician Wischnegradski is rying to construct a piano fit for practical playing.

Le fond harmonique du système à quarts de ton

Par ALOIS HABA (Tchéquo-Slovaquie)
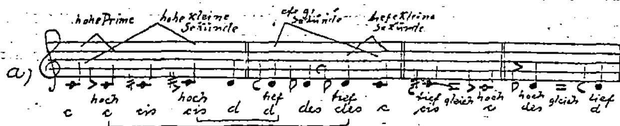
J'ai joué du violon dès ma prime jeunesse. C'est à cette époque-là que je fus frappé du fait que mon oreille remarquait beaucoup de gradations de tons avant que les cordes étaient accordées en quintes exactes. Cette première simple aperception me captiva. J'essayai bientôt, en conséquence, de la division du ton entier en deux demi-tons, de diviser le demi-ton, lui aussi, en deux moitiés. Ce fut, dans ma jeunesse, ma première rencontre avec les quarts de ton. Depuis des années se sont passées. J'ai été intensément occupé d'aquérir la liberté d'expression dans l'application du système mi-tonal. C'est d'abord en cachette que je cherchais des sonorités appelées par mon ouïe intérieure; après je me suis lentement fait à un nouveau monde de sonorités, s'ouvrant devant moi. Je me rappelle encore vivement l'émotion qui m'avait pris quand, il y a deux ans et demi, je fis voir, avec la sensation d'avoir commis un péché mortel et dans l'attente d'une condamnation bien méritée, mon „Quator en quarts de ton" à mon professeur Franz Schreker. Avec le temps je gagnais aussi en sûreté intérieure. J'avais besoin de nouveau et je le trouvai. A l'heure qu'il est la légalité du système à quarts de ton ne m'est plus un secret. Je sais ce qui se cache entre les demi-tons et les consonnances à demi-ton. et ce qui est utilisable pour l'expression que je rève.

J'ai adopté les signes suivants pour la notation:

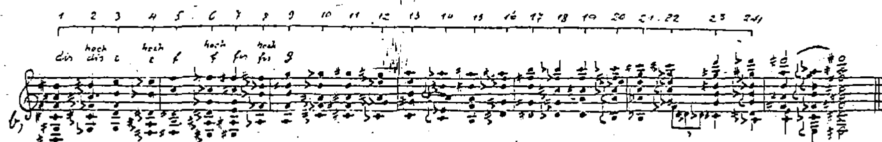
[illegible] altération ascendante du quart de ton — [illegible] altération descendante du quart de ton

[illegible] altération ascendante du trois quart de ton — [illegible] altération descendante du trois quart de ton

[illegible] ♯, ♭, ♮ reste valable



La gamme en quarts de ton ré dièzé à ré dièze (Ex. b) peut paraître accompagnée des harmonies suivantes:
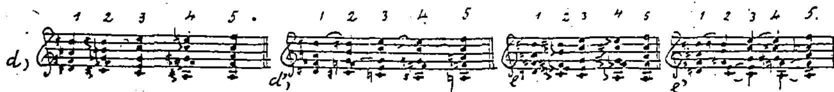


(Chaque signe n'altère que la note devant laquelle il est placé)

Tous les ascendants qui se basent sur les grades nouveaux (Ex. b, 2, 4, 6 etc.) contiennent également des intervalles déjà connus du système mi-tonal, car la série des tons 2, 4, 6—24 n'est aussi qu'une série de demis-tons, qui, tout en étant plus élevée d'un quart de ton que l'ancienne série de demi-ton 1, 3, 5—23, fait néanmoins voir la même ordonnance des intervalles. Puisque les tons ascendants 2, 4 etc. se composent exclusivement de notes appartenant à la nouvelle série de demis-tons, ce sont conséquemment des combinaisons qui dérivent du système mi-tonal. Ainsi le caractère du ton ascendant 2, Ex. b, est identique à celui du ton ascendant, Ex. c, c) puisque la proportion des intervalles est identique entre chacun de ces tons ascendants.

Pour se représenter plus facilement les tons, le lecteur peut transposer les autres nouveaux sons ascendants sur les grades d'un quart de ton plus bas. Ces nouveaux tons ascendants agissent néanmoins de leur propre façon en conséquence de leurs accointances nouvelles causées par la marche des voix essentiellement différente et leur couleur. Je recommande au lecteur de suivre les pas des intervalles exécutés par chaque voix des tons ascendants (Ex. b); ce sont des pas de quarts de ton et de trois quarts de ton dans les voix intermédiaires tandis qu'il y en a aussi d'autres pas différents à intervalles nouveaux. –

Il est également intéressant de suivre la relation des intervalles établie en sens vertical en vue du changement qui se produit entre les mouvements égaux et inégaux allant parallèlement et destinés à amener des rencontres. Tout le monde peut constater facilement que c'est la logique et non la violenee qui règne dans les liaisons tonales. La gamme à quarts de ton (Ex. b) peut-être conçué, au point de vue harmonique, dans ce sens-là qu'on amène sur les grades connus l'effet de la tonique et, sur les grades nouveaux, celui de la dominante (Ex. d, e). Les tons ascendants 2, 4, Ex. d et 2, 4 Ex. e, sont, d'après leurs intervalles, égaux aux tons ascendants 2, 4, Ex. d et 2, 4 Ex d, du système mi-tonal).

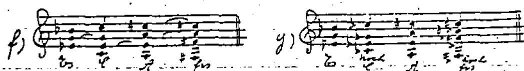


Mais la tension de la dominante n'y est pas d'une valeur égale. La tension des accords 2, 4, Ex d', est plus grande que celle de 2, 4 Ex. e', à cause du mouvement plus fort exécuté dans le sens de l'écart et de la rencontre, principalement dans les deux voix extérieures.

La force de la tension des mêmes tons du système à quarts de ton (2, 4 Ex. d; 2, 4, Ex. e) est en proportion renversée. Les tons 2, 4, Ex. e sont d'un effet plus intensif que le tons 2, 4, Ex. d. Dans tous les deux cas d, e il y a, aussi dans les voix extérieures, un mouvement vigoreux en vue de la rencontre, mais l'effet de la note

sensible est, dans l'Ex. e beaucoup plus intense dans les différentes voix. Ainsi la voix basse Ex. e descend de $5/4$ de ton (ré-dièze-ut haut), d'$1/4$ de ton (ut haut-ut), de $5/4$ de ton (ut-la haut), d'$1/4$ de ton (la haut-la). Dans l'Ex. d. la voix basse exécute des pas égaux en trois quarts de ton. On peut constater aussi dans les autres Ex., d etc., des différences semblables de la tension produite par les notes sensibles. En comparant l'effet acoustique des tons 2, 4 dans tous les exemples d, e, d', e', nous trouvons que les tons assendants 2, 4, Ex. e, exercent la plus grande tension de dominante. Suivent après dans l'ordre les tons ascendants 2, 4 Ex. d — 2, 4 Ex. d' — 2, 4 Ex. e'. Ce qui est intéressant c'est que les mêmes tons (2, 4 Ex. e') qui dans le système mi-tonal ont la tension la moindre, agissent le plus fortement dans la nouvelle connexion du système à quarts de ton (2, 4 Ex. e).

On peut se servir, en vue d'une variation plus grande de l'effet de la note sensible, — à côté de la relation entre de ton entier et le demi ton, possibilité unique du système mi-tonal — encore des relations tonales suivantes: $1 : 1/4$; $1 : 3/4$, $5/4$; $1, 5/4 : 3/4$; $5/4 : 1/2$; $5/4 : 1/4$; $3/4 : 1/2$; $3/4 : 1/4$, $1/2 : 1/4$ ($1 =$ ton entier, $1/4 =$ quart de ton etc). Même les formations sonores les plus simples, les harmonies en tierce, gagnent dans le système à quart de ton quant à leur signification en nouveauté et charme. Comparez, s. v. p., les Exemples f et g!



Les harmonies de tierce, Ex. f, ont, suivant l'ordre, une note quelconque en commun.

Excepté cela elles sont liées par la dépendance d'une série de demi-tons commune et par leur parenté quant aux notes aliquotes.

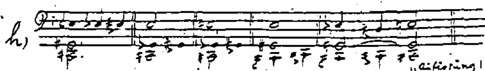
Les harmonies de tierce, Ex. g, ne possèdent point de note commune et appartiennent alternativement à deux séries de demis-tons et de quarts de ton différentes. Elles manquent par conséquent aussi de la parenté acoustique. Je renvoie le lecteur aux exemples tirés de ma Musique pour Orchestre, où le thème initial (Ex. I), librement varié, est donné en connexion avec des harmonies en tierce dénuées de toute parenté (Ex. III).

Mes explications ont eu jusque-là comme sujet les combinaisons harmoniques qui dérivent de l'essence des deux séries de demis-tons de la gamme en quarts de ton, observées séparément. Hormis ces combinaisons qui, sans être essentiellement nouvelles agissent différemment quant à leur signification, naissent des consonances absolument neuves, composées de notes appartenant aux deux séries de demis-tons de la gamme en quarts de tons, conçues comme unité. Il se comprend tout seul que des harmonies de ce genre se forment dans un morceau polyphone et amènent des tensions, des solutions en des graduations tout-à-fait nouvelles (Ex. I le commencement de la „Mus. Sinf.", un Fugato et sa partie culminante qui se transfigure dans un morceau à plusieurs voix et se détend dans l'unisson, Ex. II).

On a aussi la faculté de se servir, en vue de tension, de tons ascendants librement formés, comme le prouve du son à vingt voix qui va en augmentant (Ex. IV) et se résout dans un Ut majeur d'une clarté brutale.

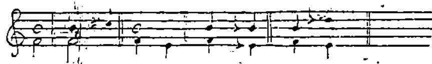
Il se trouve dans l'Ex. V des rencontres de grandes septièmes ascendantes (ut dièze — ut haut etc.) de quintes ascendantes absolues (ut dièze — sol haut etc.) de quartes ascendantes absolues (ut dièze — fa dièze haut) de quartes ascendantes absolues (ut dièze — fa haut). Il s'agit dans ce cas-ci d'harmonies augmentées qui ont leur origine dans les attaques thématiques, rhythmiques des voix.

L'effet exercé par les harmonies de tierce, contenant une tierce ou une quinte en majeur ou majeur avec tonique altéré dans le sens ascendant ou descendant, est plein de charme et d'originalité, ainsi que les différentes combinaisons des altérations à quart de ton susmentionnées (Ex. h).



C'est d'une façon semblable qu'on obtient, moyennant l'altération à quarts de ton de toutes les sonnances à demi-ton aucunement imaginables, des tensions de nature purement harmonique tout-à-fait nouvelles. Rien n'empêche de regarder pour elles-mêmes ces sonnances nouvellement acquises. Voilà justemant ce qui est

mirifique, c'est-à-dire qu'un seul intervalle et une seule sonnance port en teneux les facultés d'expression les plus variétes. On peut p. e. ressentir selon sa disposition individuelle dans l'intervalle fa-si les choses les plus variées et opposées: le calme, la tendance de la note si de se porter vers ut, de la note fa de se porter vers mi, la tendance simultanée de mouvement des deux notes (fa, d'un quart de ton plus bas; si, d'un quart de ton plus haut) l'action inégale de la tension (fa, d'un demi-ton plus bas; si. d'une petite tierce ascendante plus haut — ré-haut) etc.



C'est aussi pour la formation de mélodies que s'ouvrent les possibilités les plus riches. Réfléchissons seulement que dans le cadre d'un ton entier, outre les deux demis-tons déjà mis à notre disposition, les formules d'intervallisation suivantes entrent en considération: 3/4 /4; 1/4 3/4; 1/4 1/2 1/4; 1/2 1/4 1/4; 1/4 1/4 1/2; 1/4 1/4 1/4 1/4. Il manque dans le système à tiers de ton la possibilité de 1/2 1/2, et l'on ne gagne pour cela que les trois nouvelles possibilités: 1/3 2/3; 2/3 1/3; 1/3 1/3 1/3.

Il est bien compréhensible qu'on peut former, dans le système à quart de ton, un grand nombre de gammes de la nature la plus différente. La gamme à quarts de ton également graduées (rappelant la gamme à trois quarts de ton des Siamois) et la gamme à cinq quarts de ton sont d'une caractère tout-à-fait singulier. Il est aussi d'un charme particulier d'entendre les passages parallèles de tierces et quartes altérées dans le sens ascendant ou descendant etc.

Pour finir je voudrais mettre l'accent sur le fait que les quarts de ton (et toutes les altérations des intervalles se réalisants des séries mi-tonales de la gamme à quarts de ton) sont des intervalles palpables et absolus. Il ne s'agit pas là de nuances des anciens intervalles (comme p. e. de la tierce tempérée et pythagoréenne en proportion avec la tierce naturelle.)

Il s'en suit clairement de mes explications que je ne me suis pas appliqué au système à quarts de ton pour la recherche de pas plus fins et égaux (semblable à la chromatique conséquente), mais pour la recherche de la variété de la gradation des notes et des tensions de la sonorité.

Je suis forcé de me contenter préalablement, pour la contrôle de la sonorité, de deux pianos dont l'un est accordé normalement, tandis que le second est accordé d'un quart de ton plus haut. Ils sont mis à ma disposition par la Hochschule de Berlin. Je pu me rendre compte à différentes reprises (aussi en me servant du Phonomètre d'après Appun appartenant à l'Institut de Physiologie de l'Université de Berlin) que des hommes doués d'une ouïe normale sont bien capables de discerner et d'entonner des quarts de ton.

Nons ferions de grands progrès, si quelqu'un donnait les moyens nécessaires pour la construction d'un piano à quarts de ton. Il ne manque pas de solutions du problème technique. Moellendorff et Mayer possèdent depuis longtemps d'harmonium à quarts de ton. C'est le Russe Wischnegradski qui à Paris, s'applique à la construction d'un piano à quarts de ton jouable. (Traduit de l'allemand par Julius Levin)

Sinfonische Musik für Orchester op. 10

Einige Notenbeispiele

Some fragments

Quelques fragments

Alois Hába

Andante

Bsp. I

p

cresc. poco a poco

mp

mf

f

dim. poco a poco mf

mp

p

espr.

mp

cresc

mf

18

ff

Bsp II.

ff

Maestoso

Bsp. III.

pp Es dur

tief

Allegro

Bsp. IV.

mp *mf* *f* *ff*

Allegro

Bsp. V.

sf *mf*

cresc poco a poco

f

cresc poco a poco

f

Some Explanation of our Attitude towards the Classics

By CYRIL SCOTT

At the outset I feel constrained to compliment the Editor of Melos on his idea of issuing an international number of his journal. That music is an international art and makes an international appeal was shown during the war by the fact that the Wagnerian concerts in London were better attended than any other concerts given at that time. Nationalists (of various countries) may think they want national music, and perhaps they do in theory, but when it comes to practice the whole matter assumes quite a different complexion. When all is said, the music of one's own country, unless exceedingly original, misses that certain exotic flavour which foreign music provides. I myself, for instance, can tolerate bad French music, whereas I find equally bad English music quite insupportable. The liking for rag-time is, I think, based on the same principle — it is a foreign (in this case negroid) product; or again the liking for Russian music in this country. At one time the adoration of Tchaikowsky amounted almost to a mania — when Beethoven concerts were empty, Tchaikowsky evenings were sold out. And this not because the latter was a greater composer than the former, but because he provided that touch of the exotic essential to musical enjoyment. That he has "worn badly" only goes to prove our contention, for nobody but the undiscriminating can pretend that Tchaikowsky was a composer of the very first rank; many persons hold that he was just novel enough to titillate the nerves of twenty years ago, and that is all.

The desire for the new in all the arts has existed in the subconscious for centuries, but I hazard the opinion that only in the present generation it has in varying degrees entered the domain of the conscious. One of the manifestations of this attitude is that lack of reverence for the classics which is exercising the minds of so many music-lovers of the present time, and to some elucidation of which I would devote my efforts (such as they are) in this short article. This decay of Ehrfurcht is perhaps more especially incomprehensible to the Teutonic mind than to the British, and it is even regarded as a species of arrogant decadence. Nevertheless if we look into the matter with totally unemotional logic, we must see that far from being a sign of decadence it is exactly the reverse. As a synonym for decadence is decay or ruin, he who reverences the old is in truth the decadent, and not he who favours the new. Traditions may be either beautiful or fatuous, but to worship tradition as such is to be guilty of mental laziness; in other words the brain refuses to make the necessary effort to understand and accept the unusual. Moreover reverence presupposes satisfaction with, and where there is complete satisfaction there is usually unproductiveness. Only a certain element of divine discontent, as I have said in my book "The Philosophy of Modernism", (Kegan Paul, London) urges the artist to produce. This urge may be subconscious or otherwise as the case may be, but unless we admit its existence, we are at great pains to account for pro-

ductiveness at all. The man who finds gas as a means of illumination all-satisfying to his optic needs, does not trouble to take the necessary steps to instal electric light; similarly the musician who finds Brahms, for instance, all-satisfying to his musical needs, does not trouble to write thousands of dots on a piece of paper and then call it his own composition. If Beethoven had been entirely satisfied with Mozart, there would have been no "Beethoven", and again if Wagner had subconsciously worshipped Beethoven to the extent he thought he did consciously, there would have been no "Wagner". The difference is not to be sought in the facts themselves, but in the recognition of the facts, and it is merely that introspectiveness which happens to be a characteristic of the present age which has made such recognition possible.

But it must not be supposed that this lack of "reverence" for the Masters is entirely a product of the present age; there is the notable case of Chopin, who frankly admitted that he did not find much enjoyment in the works of Beethoven. It is true that he did not go so far as irreverently to call him le vieux sourd, as Debussy facetiously did, but the fact remains that even if he admitted his greatness, he derived no pleasure therefrom. I am aware that in this respect he failed to subscribe to the hackneyed adage of John Keats who maintained that "a thing of beauty is a joy forever"; but then if Keats had been right, time, the alleged universal criterion for many a thing, has proved itself to be wrong. How is it that composers who ought to know something about music and presumably care for it, fight as shy of classical concerts as nervous old ladies of frisky cows? It is surely because the things of beauty we call The Classics do not prove to the said composers a joy forever. In the case of Chopin, Beethoven's "things of beauty" never proved a joy at all. But where are we to seek for the reason of this shortcoming on the part of Chopin? Are we to accept the reach-me-down argument that he simply failed to understand the German Master? I think not — for the reason lies deeper: Chopin understood Beethoven too well and was bored by him. The creative artist, as already inferred, always yearns for something new — for, allowing for the necessary grain of salt, familiarity, if it does not always breed contempt, breeds at best tedium. In a word, Beethoven was too obvious for the subtler tastes of Chopin. Nor did Mozart fare much better in his estimation; he looked upon him with a certain respect, but nothing more.

Now all this, in view of what we are attempting to put forth, is highly significant for it helps to show that the attitude of the modern composer towards the classics is not necessarily based on arrogance, but has a deeper psychological cause. And first and foremost I would rid my uninitiated readers of the supposition that the moderns deny the inherent greatness of the old Masters, for that most assuredly is the supposition I have met with repeatedly. My own experience in my encounter with most of the young composers of to-day, has proved to me that a very different attitude exists. To be bored by a work and to deny its intrinsic value is not of necessity one and the same thing, yet superficial thinkers fail to realise this important fact. As a modern composer once remarked to me: "I think Wagner the greatest musical genius that ever lived, but I no longer wish to hear his works". And why? Because there is always this yearning for the new. It is

the God-like instinct for creating which lies in the higher nature of man. We humans work, but the Gods create; and it is the realisation of this divine distinction which has caused the Teutonic mind with its talent for philosophy to employ the word "schaffen" in connection with artistic activity in place of komponieren or the like. But we must of course not forget that instinct and capacity do not by any means always go hand in hand. There may be this dissatisfaction with the old without the capability of producing the equally valuable new — the result being experimentalism. Indeed it is safe to say that ninety per cent of modern art is experimental. The younger generation realises that the old methods are "played out", and that along those lines little or nothing further can be achieved. Thus in nearly every country we find hoards of experimental composers striving to solve the problem of the whither with varying success. In my own country young composers are cropping up with the profusion of toadstools, and every trace of that sickly and academic element which at one time characterised the offensively obvious productions of English musicians has vanished. Much of their work may be ugly, but at any rate it is not neutral. It often provokes mirth and painful squirms, but at least it does not provoke yawns, and that is something to be said in its favour. Not that I myself can lay claim to be one of the adherents of the "new school" — in comparison with these younger composers I can but regard myself at forty-three years of age as a reactionary. The works of Eugène Goossens and the later work of Percy Grainger, two men of whom I can speak with the greatest admiration, leave me far behind in the race for modernity. And this being so, when, as the representative of the new English music I was asked by the Editor of Melos to write an article, I was happy to fulfil his request, but feel I am doing it under false pretences. The new English music does not proceed from my pen: all that I can say is that fortune has favoured me with a certain continental reputation which, if my younger compatriots do not share at the present time, they will, I feel sure, come to in the near future.

Ueber unsere Stellung zu den Klassikern

Von CYRIL SCOTT

Zunächst möchte ich den Herausgeber der Zeitschrift „Melos" zu dem Plan beglückwünschen, eine internationale Nummer seiner Zeitschrift herauszugeben. Daß Musik eine internationale Kunst ist und an alle Völker sich wendet, zeigte sich während des Krieges auch darin, daß die Wagner-Konzerte in London besser besucht waren als irgend welche anderen musikalischen Veranstaltungen jener Zeit. Nationalisten der verschiedenen Länder mögen glauben, daß eine nationale Musik not tut, in der Theorie. In der Praxis jedoch erhält die Frage ein ganz anderes Gesicht. Um alles zu sagen: die Musik des eigenen Landes, wenn sie nicht ganz außerordentlich originell ist, entbehrt jenen exotischen Duft, der uns bei fremdartiger Musik anzieht. Ich selbst z. B. kann schlechte französische Musik einigermaßen ertragen, nicht jedoch gleich schlechte englische Musik. Die Vorliebe für rag-time ist, wie ich glaube, auf solche Weise zu erklären — es handelt sich um ein fremdartiges Erzeugnis, in diesem Falle um Negermusik. Aehnlich die Vorliebe für russische Musik in England. Es gab eine Zeit, in der die Tschaikowsky-Verhimmelung so weit gediehen war, daß Beethoven-Konzerte leer standen, Tschaikowsky-Abende ausverkauft waren. Und dies nicht, weil der russische Musiker einen Beethoven an Größe übertraf, sondern weil er uns jene exotische Würze auftischte, die zu musikalischem Genuß eine so wichtige Beigabe ist.

Daß er sich „schlecht getragen" hat, beweist nur unsere Uebersättigung, denn man kann Tschaikowsky nicht einen Komponisten ersten Ranges nennen. Viele Leute glauben, daß die Neuheit seiner Musik gerade ausreichte, um vor zwanzig Jahren die Nerven zu kitzeln.

Die Sehnsucht nach dem Neuen hat in allen Künsten seit Jahrhunderten im Unterbewußtsein geschlummert, aber ich wage die Meinung, daß erst in der Gegenwart diese Sehnsucht in wechselndem Grade die Schwelle des Bewußtseins übertreten hat. Eine der Aeußerungen dieser Einstellung zeigt sich in jenem Mangel an Verehrung der Klassiker, der so viele Musikfreunde unserer Zeit nachdenklich stimmt. Die Aufklärung dieser Erscheinung sei in diesem kurzen Essai versucht. Dieser Zusammenbruch der Ehrfurcht ist dem teutonischen Geist unverständlicher als dem englischen, und man hält ihn sogar oft für eine Art arroganter Dekadenz. Nichtsdestoweniger! wenn wir den Fall mit ganz kühler Logik betrachten, dann werden wir bemerken, daß es sich nicht um ein Zeichen der Dekadenz handelt, sondern um genau das Gegenteil. Da Verfall oder Ruin Synonymen von Dekadenz sind, so ist in Wahrheit derjenige Dekadent, der das Alte verehrt und nicht, wer das Neue begehrt. Tradition mag schön oder schwächlich sein, aber die Tradition als solche zu verehren, heißt Trägheit des Geistes offenbaren. Mit anderen Worten: Der Geist verweigert die Anstrengung, die nötig ist, um das Ungewöhnliche zu begreifen und anzuerkennen. Ueberdies setzt Verehrung Zufriedenheit mit dem Objekt voraus, und mit vollkommener Zufriedenheit paart sich gewöhnlich Unproduktivität. Nur ein gewisses Quantum göttlicher Unzufriedenheit treibt den Künstler zum Schaffen, wie ich in meinem Buch „The philosophy of Modernism" (Kegan, Paul, London) auseinandergesetzt habe. Dieser Trieb mag unbewußt sein oder nicht; wenn wir aber seine Existenz leugnen, dann kommen wir kaum zu einer Erklärung der Produktivität. Wer Gaslicht als genügend für sein Lichtbedürfnis findet, wird sich nicht um das Einrichten elektrischer Beleuchtung bemühen wollen. Aehnlich wird der Musiker, der bei Brahms die volle Erfüllung aller seiner musikalischen Bedürfnisse findet, sich nicht bemühen, tausende Notenköpfe als eigene Komposition auf Papier zu schreiben. Wäre Beethoven mit Mozart vollkommen zufrieden gewesen, dann hätte es keinen „Beethoven" gegeben, und wenn Wagner in seinem Unterbewußtsein wirklich Beethoven in dem Maße verehrt hätte, wie er glaubte, dann hätte es auch keinen „Wagner" gegeben. Der Unterschied ist nicht so sehr in den Tatsachen selbst zu suchen, als vielmehr in der Erkenntnis der Tatsachen, und dieses Einfühlungsvermögen gerade, das unsere Zeit auszeichnet, hat solche Erkenntnis erst ermöglicht.

Man darf jedoch nicht glauben, daß jener Mangel an Ehrfurcht vor den Meistern ausschließlich der Neuzeit entstammt. Bemerkenswert, daß Chopin freimütig eingestand, er finde nicht viel Vergnügen an Beethoven's Werken. Es ist wahr, daß er nicht so weit ging, ihn respektlos „le vieux sourd" zu nennen, wie Debussy es spöttisch tat, aber die Tatsache bleibt, daß, wenn er seine Größe anerkannte, dennoch keine Freude daraus ableitete. Wohl ist mir bewußt, daß er in dieser Hinsicht dem abgebrauchten Ausspruch des John Keats zuwiderhandelte, der die Weisheit verkündete: „a thing of beauty is a joy forever". Wenn Keats Recht hätte, dann muß die Zeit — wie man allgemein annimmt, der Prüfstein der Wahrheit — Unrecht gehabt haben. Wie kommt es, daß Komponisten die doch sicher etwas von Musik verstehen sollten und die Kunst wohl lieben, vor klassischen Konzerten eine solche Scheu haben, wie nervöse alte Damen vor zudringlichen Kühen? Sicherlich geschieht dies, weil „the thing of beauty", als das wir die Klassiker bezeichnen, den genannten Komponisten nicht „a joy forever", eine Freude für immer ist. Für Chopin waren Beethovens „things of beauty" überhaupt niemals eine Freude. Aber wie ist dieser Mangel bei Chopin zu erklären? Können wir uns mit dem billigen Argument zufrieden geben, daß er den deutschen Meister einfach nicht verstehen konnte? Ich glaube nicht; denn der Grund liegt tiefer. Chopin verstand Beethoven zu gut und fühlte sich gelangweilt. Der schöpferische Künstler, wie schon angedeutet, sehnt sich immer nach etwas Neuem, denn — das notwendige Körnchen Salz vorausgesetzt — zu nahe Vertrautheit erzeugt, wenn nicht immer Verachtung, so doch im günstigeren Falle Langeweile. Mit einem Wort, Beethoven war für den raffinierten Geschmack eines Chopin zu durchsichtig. Und auch Mozart ging es bei Chopin nicht besser; er hatte für ihn einen gewissen Respekt übrig, aber auch nicht mehr.

Dies alles, im Hinblick auf unser Thema, ist recht bezeichnend; denn es zeigt uns, daß die Haltung des modernen Komponisten gegen die Klassiker nicht notwendigerweise die Folge von Arroganz ist, sondern eine tiefere psychologische Ursache hat. Vor allem möchte ich weniger eingeweihte Leser von der Annahme befreien, daß die Modernen die Größe der alten Meister leugnen. Gerade diesem Irrtum bin ich oft begegnet. Meine eigene Erfahrung im Verkehr mit den meisten der hervorragenden jüngeren Komponisten belehrte mich, daß der Fall anders liegt. Oberflächliche Beobachter glauben, daß ein Werk uninteressant finden gleichbedeutend ist mit einer Ableugnung seines eigenen Wertes. Ein moderner Komponist äußerte einmal zu mir: „Ich halte Wagner für das größte musikalische Genie, das jemals lebte, aber ich will seine Werke nicht länger hören". Und warum? Weil immer die Sehnsucht nach dem Neuen auftaucht. Dies ist der götliche, schöpferische

Funke, der in der höheren menschlichen Natur liegt. Wir Menschen arbeiten, aber die Götter schaffen; und die Erkenntnis dieser göttlichen Unterscheidung brachte den für die Philosophie so begabten teutonischen Geist dazu, das Wort „schaffen" auf die künstlerische Tätigkeit anzuwenden, anstatt „komponieren" oder ähnlicher Ausdrücke. Wir dürfen jedoch nicht vergessen, daß Instinkt und Fähigkeit durchaus nicht immer Hand in Hand gehen. Man kann mit dem Alten unzufrieden sein, ohne die Fähigkeit zu besitzen, gleich wertvolles Neues hervorzubringen. Das Ergebnis ist Experimentieren. In der Tat ist es eine beklagenswerte Wahrheit, daß neunzig Prozent der modernen Kunst Experiment bedeutet. Die junge Generation ist sich bewußt geworden, daß die älteren Methoden „ausgespielt" sind, und daß auf jene Art wenig oder nichts mehr zu erreichen ist So finden wir in fast allen Ländern Scharen von experimentierenden Komponisten, die sich bemühen, das Problem des „Wohin" mit wechselndem Erfolg zu lösen. In meinem Heimatlande wachsen junge Komponisten wie die Pilze auf, und jede Spur jenes schwächlichen, akademischen Wesens ist verschwunden, das ehemals die Arbeiten englischer Musiker so fatal auszeichnete. Vieles von dem, was jetzt entsteht, mag häßlich sein, aber es ist wenigstens nicht gleichgültig. Es ruft oft Heiterkeit und schmerzliches Krümmen hervor, aber wenigstens kein Gähnen, und dies ist immerhin ein Vorzug. Nicht als ob ich selbst beanspruchte, ein Anhänger der neuen Schule zu sein: im Vergleich mit diesen Jüngeren kann ich mich im Alter von dreiundvierzig Jahren nur als Reaktionär bezeichnen. Die Werke von Eugène Goossens und die späteren Arbeiten von Percy Grainger, zweier Künstler, von denen ich nur mit der größten Bewunderung reden kann, schlagen mich beträchtlich im Wettlauf um die Modernität. Als der Herausgeber der Zeitschrift „Melos" von mir, als einem Vertreter der neuen englischen Musik, einen Artikel erbat, erfüllte ich gern seinen Wunsch, dennoch aber fühle ich, daß ich nicht ganz unter den richtigen Voraussetzungen schreibe. Die neue englische Musik fließt nicht aus meiner Feder. Ich kann nur sagen, daß ich vom Glück begünstigt bin durch einen gewissen Ruf auf dem Kontinent, und ich bin sicher, daß meine jüngeren Landsleute an solchem Ruhm in naher Zukunft teilnehmen werden, wennschon sie ihn zur Zeit noch nicht genießen.

Einzig berechtigte Uebersetzung aus dem Englischen von Dr. HUGO LEICHTENTRITT

Quelques explications sur notre attitude envers les classiques

Par CYRIL SCOTT

D'abord il me faut féliciter l'auteur du Melos de son idée de faire paraître un numéro international de son journal. La musique est un art international, elle s'adresse á tous les peuples, ce qui fut démontré pendant la guerre par le fait que les concerts wagnériens à Londres étaient mieux fréquentés que n'importe quels concerts de cette époque là. Les nationalistes des pays différents s'imaginent qu'il leur faut de la musique nationale et dans la théorie cela se peut, mais dans la pratique l'aspect de l'affaire change complètement. Pour résumer: la musique de chaque pays, pourvu qu'elle ne soit pas extrêmement caractéristique, manque de ce parfum exotique que la musique étrangère nous donne. Quant à moi, par exemple, je peux tolérer une mauvaise musique française tandisqu'une mauvaise musique anglaise m'est absolument insupportable. Je crois que la passion du „Rag-time" se fonde sur ce principe: c'est un produit étranger — (émanant en ce cas de source nègre) — de même que le goût exagéré pour la musique russe dans ce pays. Il y eut un moment où le fanatisme pour Tchaikowski devint presque une manie, à un tel point, que les concerts de Beethoven restaient vides pendant que les soirées consacrées à Tchaikowski étaient combles. Et cela pas parceque l'un était plus grand compositeur que l'autre, mais parcequ'il exaltait cette nuance d'exotisme qui fait la partie intégrante de la jouissance musicale. S'il „s'est usé" si vite cela prouve qu'il nous a dégoûtés — car personne ne peut prétendre sérieusement qne Tchaikowski ait été un compositeur de premier ordre. Beaucoup de monde dit qu'il était juste assez insolite pour titiller les nerfs d'il y a vingt ans — voilà tout! Dans tous les arts le désir

du „nouveau" a vécu pendant des siècles dans la sub — conscience, mais j'ose avancer l'opinion que seulement dans les générations d'aujourd'hui ce désir a franchi en degrès variés le seuil de la conscience.

Une des causes de cette attitude est ce manque de respect pour les classiques qu'influence les esprits de tant de dilettants de nos jours et dont je voudrais tâcher de fournir quelques explications dans ce petit article.

Peut-être cette débâcle de la „Ehrfurcht" (vénération) est plus incompréhensible chez les Germains que chez les Saxons et plutôt regardée comme une sorte de décadence arrogante. Néanmoins, en examinant l'affaire avec une froide logique il nous faut reconnaître que ce n'est pas un signe de décadence mais le contraire. Les synonymes du mot „décadence" sont „débâcle" ou bien „ruine" — ainsi celui qui vénère l'ancien est en vérité un „décadent" mais non celui qui favorise le nouveau. Les traditions sont — où tres grandes, où présomptueuses, mais adorer la tradition en soi, c'est se montrer coupable de paresse mentale. En d'autres termes: le cerveau refuse de faire l'effort qui est nécessaire pour comprendre et apprécier le nouveau. Aussi la vénération suppose qu'on soit content d'un objet et un contentement complet se joint généralement à la stérilité. Une certaine dose d'un mécontentement divin est seul capable de pousser l'artiste à la production, (comme j'ai dit dans mon livre „La philosophie du Modernisme*)". Cette force peut être inconsciente ou non, selon le cas individuel, mais en voulant nier son existance nous ne pouvons guère expliquer la productivité.

L'homme qui trouve le gaz comme un moyen d'éclairage parfait à ses besoins optiques, ne fait aucun pas pour installer la lumière électrique. De même le musicien qui trouverait en Brahms son idéal musical ne ferait à son tour aucun pas pour griffonner sur un bout de papier — avec des milliers de notes — ce qu'il appelle sa propre composition.

Si Beethoven avait été absolument content de Mozart il n'y aurait pas eu de Beethoven — et si Wagner avait dans sa subconscience adoré Beethoven comme il croyait le faire, il n'y aurait pas eu de Wagner non plus. La différence n'est pas à chercher dans les faits mêmes, mais plutôt dans les connaissances de ces faits. Grace à cette faculté qui sait analyser ce qui se passe dans la subconscience et qui est un signe caractéristique de nos jours, ces connaissances sont possibles. Pourtant il ne faut pas croire que ce manque de respect pour les classiques n'est qu'un produit du temps présent. Qu'on se souvient du cas remarquable de Chopin, qui avouait franchement qu'il n'aimait pas beaucoup les oeuvres de Beethoven. C'est vrai qu'il ne poussait pas son irrévérence si loin de l'appeler „le vieux sourd", comme Debussy le fit si dédaigneusement, mais le fait existe qu'il n'y trouvait aucun plaisir, tout en admettant sa grandeur

Je sais qu'en ce point il ne consente pas au proverbe banal de Keats qui prétend: „a thing of beauty is a joy for ever". Si Keats avait raison, le temps, ce juge universel et éprouvé de tant de choses, aurait tort.
Comment se fait-il que des compositeurs qui devraient un peu connaître la musique et qui semblent l'aimer, craignent les concerts classiques comme les vieilles dames nerveuses craignent les vaches sauvages? C'est sûrement parceque „the things of beauty" — ainsi nous appelons les classiques — ne sont pas pour ces compositeurs „a joy for ever", une joie éternelle.

Pour Chopin „the things of beauty" de Beethoven n'offraient jamais aucune joie. Mais comment s'expliquer ce manque chez Chopin? Peut-on se contenter de l'argument banal qu'il était simplement incapable de comprendre le maître allemand? Je ne le crois pas et pour cause!

Chopin comprenait Beethoven trop bien: il l'ennuyait! L'artiste createur — nous l'avons déjà dit — désire toujours le nouveau, car la familiarité, (le grain de sel nécessaire supposé), fait naître sinon le mépris au moins l'ennui. En un mot: Beethoven était trop „pur" pour les goûts raffinés d'un Chopin. Avec Mozart c'est la même chose: Chopin le considère avec du respect, mais pas plus.

En égard à ce que nous tâchons d'expliquer, tout ceci est fort significatif, parcequ'il en résulte que l'attitude des compositeurs modernes envers les classiques n'est pas absolument basée sur l'arrogance, mais que la cause psychologique en est bien plus profonde.

D'abord et surtout je voudrais donner un conseil aux lecteurs qui ne sont pas initiés: qu'on ne suppose pas que les modernes veulent nier la grandeur des maîtres anciens — (car sans doute cela est la supposition que j'ai maintes fois rencontrée). Ma propre expérience dans mes relations avec la plupart des jeunes compositeurs qui

*) „The Philosophy of Modernism", Regan Paul, London.

sont connus aujourd'hui m'a prouvé qu'il existe une attitude bien différente. D'être ennuyé par une œuvre et nier sa valeur intérieure n'est pas nécessairement la même chose. Pourtant les observateurs superficiels n'arrivent pas à reconnaître ce fait important. Un compositeur me dit un jour:

„Je crois que Wagner est le plus grand génie musical qui jamais existait, mais je ne veux plus entendre ses compositions"! — Et pourquoi cela? Parcequ'il y a toujours cette soif du nouveau. C'est l'instinct divin de créer qui anime l'âme supérieure de l'homme. Nous autres hommes — nous travaillons mais les dieux créent. Avec son talent pour la philosophie, l'esprit germain a reconnu cette distinction divine et il emploie le mot „schaffen" au lieu de „componieren" etc., en parlant de l'activité d'artiste. Naturellement il ne faut pas croire que l'instinct et la capacité vont toujours ensemble. Le mécontentement de „l'ancien" peut bien exister sans qu'il y ait la capacité de produire un „nouveau" équivalent.

Il en résulte l'expérience, et malheureusement quatre vingt-dix pour cent de l'art moderne est expérimental. La nouvelle génération trouve les méthodes anciennes „pompiers" et leurs possibilités pour l'art petites ou même épuisées.

Dans presque chaque pays nous voyons une quantité de jeunes compositeurs s'expérimentants, qui s'efforcent avec du succès varié de résoudre le problème: „où va-t-on"?

Dans mon pays les jeunes compositeurs poussent avec l'abondance des champignons et chaque trace de l'élément faible et académique d'autrefois qui caractérisait les productions des musiciens anglais — si blessants par leur banalité — a disparu. Beaucoup de leurs ouvrages sont peut-être laids, mais en tout cas ils ne sont pas neutres. Souvent ils excitent de la joie ou bien des contorsions douloureuses mais au moins ils n'excitent pas des baillements convulsifs, ce qui parle en leur faveur.

Moi-même je ne peux, pas prétendre d'être un des adhérents de cette nouvelle école: à l'âge de quarante-trois ans je me sens un réactionnaire en comparaison de ces jeunes compositeurs. Les compositions de Eugene Goossens et les derniers ouvrages de Percy Grainger (deux hommes desquels je parle avec la plus grande admiration) me laissent bien en arrière dans l'ensemble de la modernité.

Puisqu'il en est ainsi, j'étais très heureux quand l'éditeur du Melos me demanda un article, de me rendre à sa prière, tout en sachant de le faire sous un faux prétexte.

La nouvelle musique anglaise ne sort pas de ma plume: il ne me reste qu'ajouter que la fortune m'a favorisé d'une certaine réputation continentale. Si mes jeunes compatriotes n'en prennent pas encore part, il le feront — j'en suis convaincu — dans le futur prochain.

Sur la musique russe

par ERNEST ANSERMET (Genève)

A mesure que la musique russe se développe, son sens se précise, l'importance et le caractère de son message s'accusent; en voyant ce qu'elle produit chez les nouveaux venus, on comprend mieux ce qu'elle contenait en germe; ses dernières productions éclairent comme par retour celles qui les ont précédées et complètent, en le modifiant un peu, le jugement que nous portions sur elles. L'opinion courante considère Glinka et Dargomijsky comme des précurseurs, ayant manifesté les premiers un sens autochtone de la musique dans les données d'un art italien, les Cinq, comme les fondateurs d'un art proprement russe et Tchaïkowsky, à cause du romantisme de certaines de ses œuvres, comme représentant un art russe orienté vers le germanisme. Mais ce n'est là qu'une vue superficielle des choses où se manifeste beaucoup plus le désir de retrouver en Russie les catégories déjà établies dans la musique européenne qu'une appréciation directe, une réelle connaissance de la musique russe. Autrement dit, cette façon de voir met en évidence des rapports, plus ou moins discutables, entre notre musique et la russe, elle ne saisit pas celle-ci dans son esprit propre. A vrai dire, je crois qu'il lui échappe. Déceler les sources italiennes de Glinka et Dargomijsky n'explique pas le miracle de l'étonnant renouveau que le style italien trouve dans leurs œuvres. Appliquer à Tchaïkowsky l'épithète de romantique ne dit pas en quoi précisément son romantisme diffère du romantisme germanique, c'est aussi ne considérer dans des œuvres que les plus discutables (dernières symphonies et poèmes symphoniques) et négliger les plus achevées peut-être, opéras et ballets. Une œuvre aussi significative que Mavra, le dernier opéra de Strawinsky, par son retour imprévu au style de Glinka, Dargomijsky et Tchaïkowsky, par la vitalité insoupçonnée qu'elle attribue à l'esprit de leurs œuvres nous oblige à revenir sur ces notions reçues, d'où dépend toute notre conception de la musique russe.

A la considérer dans ce développement d'un siècle à peu près, qu'elle atteint aujourd'hui, on pourrait définir la musique russe comme étant essentiellement un art réaliste, à condition d'employer ce mot dans son sens profond et vrai — comme le font les peintres français d'aujourd'hui — non dans le sens qu'il a pris chez les néo-romantiques, où il désigne simplement l'usage de la musique imitative ou l'application d'une musique — la moins réaliste qui soit! — à un sujet littéraire rélatif à la vie quotidienne. „Réaliste" définit une certaine attitude de l'artiste devant son art, et par suite une certaine nature de l'œuvre. L'attitude de l'artiste réaliste s'oppose à une autre attitude possible comme celle de l'artisan du Moyen-Age s'oppose à celle de l'artiste de la Renaissance. L'artiste y regarde son œuvre non comme un moyen, mais comme fin; il s'agit pour lui d'en faire parler la matière, non de lui faire porter son propre message: son art est objectif de nature.

(On sait assez qu'au moins depuis un siècle notre art est foncièrement subjectif; l'effort qui se manifeste aujourd'hui pour la débarrasser d'une subjectivité devenue anémiante n'a guère réussi jusqu'ici qu'à déplacer l'organe de la subjectivité ou en limiter le champ d'action.) L'œuvre réaliste n'apporte donc à l'auditeur qu'un organisme musical objectivement conçu, mais dans lequel son intelligence sensible pourra reconnaître des images de la vie émotive ou réelle. Elle contribue ainsi à un épique musical qui constitue un fait nouveau en face du lyrisme subjectif auquel s'est vouée notre musique.

Si profond est ce caractère essentiel de la musique russe, qu'il s'impose même dans des styles empruntés aux autres tendances européennes et nés d'un autre esprit. La facilité du style italien d'opéra et de ballet n'a pas empêché l'objectivité du musicien russe d'y créer des organismes musicaux d'une richesse rare, de sorte qu'il nous reste encore beaucoup de choses à apprendre des œuvres de Glinka et de Tchaïkowsky que nous avons négligées à première vue à cause de leur apparente légèreté. La nature lyrique de Moussorgsky ne l'a pas empêché de créer un art réaliste et objectif, et là est précisément le secret de son œuvre. Toutes les contradictions intérieures de la musique russe, qui ont pu compromettre la portée de certaines œuvres ou entraîner certains compositeurs comme Tchaïkowsky ou Scriabine dans des voies sans issues, toutes les équivoques, les confusions, les discussions qu'elle a fait naître en Europe ont leur source dans cette opposition de sa nature profonde et de la nôtre, dont elle a semblé par moments épouser les mouvements. Cette nature qu'affecta la musique russe, notre art l'a connue mais oubliée, parfois il a semblé y recourir, mais jamais aussi radicalement qu'elle ne le fait, si bien que beaucoup d'entre nous se refusent à la concevoir et en contestent le bien-fondé. Pourtant cette nature s'impose par les œuvres qu'elle fait vivre; il faudra bien l'accepter, sauf à se condamner à rester fermé à leur sens profond, jusqu'au moment où la force des événements l'imposera à notre esprit.

Cette objectivité et ce réalisme dans lesquels je crois discerner l'esprit propre à la musique russe, Glinka, Dargomijsky et Tchaïkowsky en donnent bien les premières et les plus complètes manifestations, réserve faite, autant qu'on le voudra, de caractères secondaires, caractères d'époque ou caractères personnels: un certain primitivisme qui n'exclut pas la plus haute finesse chez Glinka et Dargomijsky; une certaine frivolité, ou tout au moins naïveté et simplesse, chez Tchaïkowsky — en particulier, ce besoin de pathétisme qui ne sait vraiment pas où se mettre dans un art tout occupé de raison musicale et finit par se plaquer extérieurement, d'autant plus voyant qu'il est plus extérieur, pour le bonheur des sensibilités grossières, le dégoût ou le dédain des autres. — L'avènement des Cinq marque un certain affaiblissement dans l'ordre de l'esprit, au profit d'une recherche plus exclusive des moyens, de l'élaboration d'un style. L'esprit reste pur pourtant chez Moussorgsky et marque sa fécondité dans le goût infaillible avec lequel celui-ci réalise son œuvre, par des moyens de fortune, tombés on ne sait d'où. Son œuvre insolite semble faite pour montrer ce que peut être l'intervention dans un génie de race du génie individuel, et si on la tient pour étroite et sans lendemain, il faut en reconnaître la plénitude et le pur métal.

Après les Cinq, si on laisse de côté les académismes greffés sur les œuvres antérieures (Glazounow, Liapounow, etc.) la vie de la musique russe est essentiellement entre les mains de Scriabine et de Strawinsky. Scriabine, dans ses œuvres considérées comme les plus importantes, c'est une tentative, renouvelée de Tchaïkowsky, de faire servir la musique à autre chose qu'à la musique. — Sauf que des velléités philosophiques plus hautes, quelquefois même assez absconses remplacent l'assez grossier pathétisme de Tchaïkowsky, et que d'autre part, elles sont servies pur de bien moindres facultés musicales. C'est le même conflit fondamental, la même naïveté — un peu plus enivrée d'intellectualisme — dans l'appréciation des voies propres à la musique. C'est, à mon sens, la même erreur. Car si beethovenien et si wagnérien que fût Scriabine d'attitude intellectuelle, il ne l'était point de nature et son œuvre souffre de la contrainte à la quelle a dû se soumettre cette nature dans la poursuite d'un idéal conçu en dehors d'elle.

L'esprit de la musique russe, tel que le manifestent ses premiers dépositaires, nous le retrouvons chez Strawinsky, cherchant passionnément à se dégager des équivoques de l'expression, du trompe-l'œil de la technique, des traditions trompeuses et de l'esprit du temps, réalité enfin sans compromis possible. — après quelle prodigieuse gestation! L'œeuvre entière de Strawinsky répond à cette nature réaliste que j'ai essayé de définir en deux mots. Jamais elle ne laisse échapper une confession de l'auteur, mais un flot d'images s'en échappe: images des choses ou des êtres familiers, images fabuleuses ou fantastiques, images de la vie émotive, de la vie cosmique, ou —. seule marque de l'époque, peut-être — de la vie mécanique. Tantôt une action scénique, un texte littéraire ou un titre appellent notre attention sur une image possible de la musique, tantôt notre imagination peut s'abandonner sans contrainte à son appel. Mais toujours, notre sensibilité doit d'abord réagir, sans être guidée par une logique discursive, à un organisme musical pur, à défaut de quoi l'œuvre reste fermée ou ne livre que ses dehors.

Tout en restant fidèle à sa nature, Strawinsky a dû d'abord se dégager des moyens d'expression ambiants pour rechercher ses moyens propres. C'est le chemin jalonné par ses premières œuvres, l'Oiseau de feu, Pétrouchka, le Sacre du Printemps. L'œuvre objective et vivante exige des éléments de style, qu'ils soient clairement définis dans leur usage sensible mais dégagés de toute valeur spirituelle convenue, c'est-à-dire de tout système expressif. C'est pour quoi dans l'élaboration de son style, Strawinsky se libère de la tonalité. Il abondit d'abord (avec le Sacre) à une polyphonie dont les éléments sont empruntés à la musique tonale mais à laquelle suffit l'intelligence d'un pôle harmonique (note ou accord) dépourvu de sens tonal. Il se libère aussi de cette sorte de „tonalité" que réalise dans l'ordre instrumental l'orchestre classique et il se met à construire son organisme musical, non selon les valeurs relatives des timbres orchestraux, mais selon les valeurs absolues de timbres librement réunis, ce qui le conduit d'abord à n'utiliser que des instruments solistes. Une seconde période de production commence alors, qui comprend la plupart de ses œuvres de musique de chambre, le Renard, l'Histoire du Soldat, les Noces village-

oises, et qui consacre l'épreuve de son style. Il y affermit surtout un sens de la forme qui est peut-être l'élément le plus neuf et le plus sûr agent de son art et qui est fondé non sur une logique discursive, mais sur l'intelligence auditive. Chemin faisant, comme poussé par le besoin de mieux dégager l'esprit de sa musique, Strawinsky simplifie de plus en plus son style, le réduit aux éléments les plus communs, les plus directs et les plus francs, recourt aux formes les moins exceptionnelles, sans toutefois rien perdre de la fraîcheur reconquise aux moyens d'expression. Il recommence à utiliser les instruments en groupes, sans revenir au système orchestral (Pulcinella, Symphonies pour instruments à vent). Et il revient à la tonalité, ou plutôt il n'a plus besoin d'être atonal, sa tonalité n'exerçant plus de contrainte dans le libre jeu de la polyphonie. Il se réduit de toutes parts, parce que dans la pauvreté il retrouve une richesse. C'est l'opéra Mavra, départ d'une nouvelle période, semble-t-il, où la musique s'est défaite de tout ce qui l'encombrait, pouvant faire illusion sur elle — où une nature musicale va se manifester dans sa vérité la plus nue.

Après la génération de Scriabine et Strawinsky, une nouvelle génération russe est entrée en lice, dans laquelle s'imposent déjà les noms de Prokofieff, Miaskowsky et Obonkhoff. Ce dernier représente le scriabinisme à sa plus haute puissance, les deux autres nous ramènent à une plus saine tradition russe. Le plus mûr, Prokofieff, quoiqu'un peu indécis encore dans sa direction spirituelle est une nature vigoureuse et riche, prodigieusement douée, ayant donné déjà une œuvre importante.

L'abondante littérature dont s'entoure l'œuvre de Scriabine devait solliciter l'esprit des jeunes Russes davantage que les pavés lâchés sans phrases et et périodiquement par Strawinsky dans la mare aux musiciens. De plus, le prestige de Scriabine dans son pays était soutenu par sa présence alors que Strawinsky vit loin de la Russie depuis une douzaine d'années, dans une sorte d'exil intellectuel.

Mais si la plupart des jeunes Russes se réclament de Scriabine, il faut avouer qu'on en trouve peu d'effet dans leur œuvre, sans doute parce que, matériellement, il leur laissait peu de chose. C'est ainsi que Prokofieff, fervent adepte de Scriabine, produit une œuvre beaucoup plus proche, malgré son extrême modernisme, de celles de Rimsky et de Liadow, que de Prométhée ou du Poème de l'extase. L'influence de Strawinsky a été jusqu'ici plus matérielle que spirituelle et sous cette forme, apparaît considérable chez beaucoup de jeunes musiciens — mais en Russie moins que partout ailleurs. Spirituellement, Strawinsky est très isolé, surtout depuis le Sacre, pour des raisons qu'on comprendra sans doute facilement après ce qui vient d'être dit, et cet isolement n'a fait que croître avec les dernières œuvres. Pourtant quelques jeunes Français, en particulier Poulenc et Auric, discernent déjà dans ces œuvres l'accomplissement de leurs propres recherches. Et vraisemblablement ce n'est pas en Russie, de nouveau, que le bouleversement que Mavra apporte dans la musique produira les premières répercussions. Si tel est le cas, l'esprit de la musique russe aura conquis son droit de cité parmi nous: nourri de l'art européen, il lui aura fourni à son tour une source de vie nouvelle.

Die deutsche autorisierte Übersetzung erscheint im nächsten Heft

Russian Music

By ERNEST ANSERMET (Geneva)

In proportion to the development of Russian music its meaning becomes clearer, the importance and the character of its message better defined; observing its results in the present generation, one understands better what it contained in germ; its last productions clear up the retrospective view of the preceding works and round off, with certain modifications our critical estimate of its worth. According to the current opinion Glinka and Dargomijsky are forerunners, the first ones to manifest a national sense in the art of music, so far entirely Italianized. The so called "five" are held to be the founders of national Russian art and Tschaikowsky, on account of the romanticism in certain of his works is considered a representative of a Russian art inclining towards Germanism. But in this rather superficial aspect of things the desire is manifest to meet again in Russia the categories already established in European music, rather than to come to a direct appreciation, a real knowledge of Russian music. In other words, this manner of looking at things puts into evidence the more or less disputable relations between our music and the Russian art, but does not grasp this art in its own spirit, which in fact, I believe, too easily escapes our observations. To point to out the Italian sources of Glinka and Dargomijsky does not explain the miracle of the astonishing renewal of the Italian style in their works. To give to Tschaikowsky the epithet „romantic" does not precisely tell us wherein his romanticism differs from the German romanticism. It also means to take into consideration only his most disputable works (the last symphonies and symphonic poems) and to neglect those which are the most perfect perhaps, his operas and ballets. A work of such importance as Strawinsky's last opera M a v r a obliges us — by its unexpected return to the style of Glinka, Dargomijsky and Tschaikowsky, by the surprising vitality which it attributes to the spirit of their art — to revise the accepted ideas, on which our conception of Russian music is based.

Looking back at its development in about a century, one might define Russian music as a r e a l i s t i c art, understanding this term in its profound and proper sense, as the present French painters do, not in the sense which it has accepted in the neo-romantic school, where is meant simply an imitative music or the connection of the least realistic music imagineable to a literary subject referring to the daily life. „Realistic" however means a certain attitude of the artist towards his art, and in consequence a certain nature of his work. The attitude of the realistic artist stands to any other possible attitude like the artisan of the middle-ages in opposition to the renaissance artist. The artist here considers his work not as a means, but as an end; his desire is to let its matter speak, not to make it the mouthpiece of his own message; his art is of objective nature.

(It is sufficiently known that since a century at least our art is entirely subjective; the effort being made at present to release it from an abready anaemic subjectivity has so far been succesful only in changing the organ or to limit the field of its activity).

The realistic work thus places before the listener a musical organism of objective conception, in which his intelligence can recognise images of the emotional or the real life. It contributes thus to a musical epic which constitutes a new fact with regard to the subjective lyricism in which our music revels.

This fundamental character of Russian music is so deeply rooted, that it becomes active also in styles borrowed from other European tendencies and born from a foreign spirit. The lightness of the Italian opera — and ballet-style has not hindered the objectiveness of the Russian musician to create in this style musical organisms of a rare wealth, so that in the works of Glinka and Tschaikowsky much is left for us to appreciate which we have so far neglected at first sight on account of its seeming ligthness. The lyric character of Moussorgsky has not hindered him in creating a realistic and objective art, and therein precisely lies the secret of his work. All the internal contradictions of Russian music, which have diminished the weight of certain works or have misled certain composers like Tschaikowsky and Scriabine, all the misunderstandig, confusion, discussion caused by it in Europe have their source in this opposition of its profound nature and our own nature, of which for moments it has seemed to accept the gestures. This nature which fills Russian music has been known to our art, but has been forgotten, and only at moments it seems to make its reappearance, never so radically however as in the case of Russian art; it has been forgotten even so thoroughly, that many of us refuse to notice it and deny its logical foundation. Nevertheless this nature makes itself felt by the works to which it imports life. One will have to accept it, unless one prefers to wait with closed ears until the power of actual events will force it into ones perception.

This objectivity and realism, in which I believe to have recognised the true spirit of Russian music is evident in its first and most complete manifestations already in the works of Glinka and Dargomijsky, however many reservations of a secondary character may be made, as regards the epoch or certain personal traits: a certain primitivity which does not exclude a most remarkable refinement in Glinka and Dargomijsky; a certain frivolity (or at least naïveté and simplicity in Tschaikowsky); — especially this need of pathetic exclamation which does not know find its proper place in art entirely ruled by musical intelligence and which finally becomes an external ornament, all the more boisterous as it is applied externally, for the delight of the coarse taste and for the displeasure and contempt of finer organized listeners.

The arrival of the "Five" marks a certain weakening of the orderly spirit in favour of a more exclusive research of new means, elaboration of style. The spirit however remains pure in Moussorgsky and proves its force and fertility by the infallible taste, which distinguishes his work, by the happy ideas which strike him, one does not know wherefrom. His altogether unusual work seems made to show, what the action of an individual genius means for a national art, and if its circumference seems narrow and without future, one must still acknowledge its plenitude and pure metal.

After the Five, if one leaves out of consideration the academicians propped upon the preceding works (Glazounow, Liapounow etc.) the life of Russian music is essentially in the hands of Scriabine and Strawinsky. Scriabine in his most important works means an attempt, similar to that of Tschaikowsky, to make music a servant to other things besides music — only with the difference that higher, more abstruse, philosophical aspirations, replace the somewhat coarse pathetic manner of Tschaikowsky, and that on the other side, considerably smaller musical faculties are active in him than in Tschaikowsky. The same fundamental conflict in Scriabine, the same naiveté a little more flavoured by Intellectualism, in the appreciation of the roads accessible to music; in my opinion also the same error. For as Beethovenish and Wagnerian Scriabine was in his intellectual attitude, he was not by nature made so, and his work suffers from the constraint to which he had to submit his nature in the pursuit of an ideal foreign to it.

The spirit of Russian music, as it is manifest in its first beginnings reappears in the work of Strawinsky. He seeks passionalety to free himself from all misunderstood expression, from all illusive technical methods, from false traditions and the spirit of the time, and he finally reached his goal, with hardly any compromise after a period of prodigious gestation.

The entire work of Strawinsky is in agreement with that realistic nature which I have tried to define in a few words. Never it presents a confession of the author, but rather a flood of images, picturing familiar, fabulous or fantastic things, picturing the emotional, the cosmic or — perhaps the only mark of our epoch — the mechanical life. Sometimes a scenic action, a literary text or a title direct our attention towards a picture accesible to music, at other times our imagination may abandon itself without restaint to our own appeal. But always our sensibility must at first respond, without being guided by a discursive logic, to an organism of pure musicality, in default of which the work remains inaccessible or shows only its exterior side.

While remaining true to his nature Strawinsky was obliged at first to get rid of the common-place means of expression, in order to seek his own means. This has been the road traversed by his first works, „L'oiseau de feu", „Petrouschka", „Le sacre du Printemps". The objective and living work demands from the elements of its style that they should by clearly defined in their sensible use, but free from every conventional spiritual value, i. e. of every expressive system; for this reason Strawinsky disengages himself from tonality in the elaboration of his style. He strives at first in le Sacre towards a polyphony which takes its elements from tonal music, but which is content with the understanding of a harmonic pole (note or chord) without tonal sense. He frees himself also from that sort of „tonality" which the classical orchestra employs in the instrumental combinations, and he is bent on constructing his own musical organism, not corresponding to the relative „valeurs" of the orchestral timbres, but according to the absolute „valeur" of timbres in free combination, which leads him at first to the exlusive employment of solo-instruments. A second period of production begins now, embracing the greater part of his chamber music, le Renard, l'Histoire du Soldat, les Noces villageoises, and his style is put to a practical test here.

Especially his sense of forme is developped. perhaps the most novel and safest element of his art, founded not a discursive logic, but rather on the intelligence of the ear. Further on, as if driven by the need of presenting more clearly the spirit of his music, Strawinsky simplifies his style more and more, reduces it to

the most common, direct and frank elements, applies the least exceptional forms, without however losing in any way the freshness of his means of expression. He begins again to use the instruments in groups, without however recurring to the orchestral system (Pulcinella, Symphonies for wind-instruments). And he returns to the tonality, or rather he is no more in need of being atonal, his tonality not being any more an impediment in the free play of polyphony. From all sides he cuts down his means, because he finds a new wealth in poverty. In the opera Mavra, the starting-point of a new period, the music, at is seems, has made itself free from all hindrance, from everything which could cause a deception, and here a musical nature manifests its character in naked thruth.

After the generation of Scriabine and Strawinsky a new Russian generation has grown up, in which the names Prokofieff, Miaskowsky and Oboukoff are prominent. The latter represents Scriabine's methods in full concentration, the two others lead us back to a healthier Russian tradition. The more mature, Prokofieff, though still a little undecided in his mental tendency is a vigorous and rich nature, prodigiously gifted and already now can point to a weighty production.

The abundant literary drapery of Scriabine's work must have been more impressive to the young Russians than the bald and phraseless art of Strawinsky-Moreover, the prestige of Scriabine in his country was increated by his presence, whereas Strawinsky lived far away from Russia since a dozen years, in a sort of intellectual exile.

But if the majority of young Russians are related to Scriabine, it must be admitted that in their works one does not find much of his influence, without any doubt because, materially, he left them little to be done. Thus Prokofieff, though an ardent adherent of Scriabine, in spite of his extreme modernism, stands much nearer to Rimsky and Liadoff, than to Prometheus and le Poème de l'extase. The influence of Strawinsky so far has been more a material than a spiritual one, and, in this aspect seems considerable, but less active in Russia than in all other countries. Spiritually Strawinsky stands isolated, especially since le Sacre, for reasons which will easily be understood after the preceding explanations, and this isolation has still been increased after his last works. Several young Frenchmen however, in particular Poulenc and Auric, notice in these works already the accomplishment of their own researches. And probably it will not be Russia where the first vibrations will be felt of that violent commotion which Mavra brings into music. If this is so, the spirit of Russian music will have won the right of citizenship among us: nourished by European art, it will have given access from its side to a source of new life.

Zur Hörsamkeit des Theaters
On the acoustic qualities of the theatre
L'acoustique au théâtre

Von Prof. Dr.-Ing. MICHEL (Hannover)

Die uns aus dem Altertum überkommenen Theater pflegen nicht nur durch ihre großzügige Anlage, sondern auch durch eine hervorragende Hörsamkeit zu überraschen. Die letztere zeigt sich noch heute bei gelegentlichen Aufführungen, wie man sie z. B. in Orange mit großem Erfolg veranstaltet hat. Seinen baulichen Höhepunkt erreicht das antike Theater in der römisch-hellenistischen Zeit, als sich das monumentale Bühnengebäude der Römer mit dem amphitheatralischen massiven Zuschauerhaus der Griechen zu einem einheitlichen Ganzen von gewaltiger

The theatres left to us by antiquity are surprising not only by the size of their dimensions, but also by their excellent acoustic qualities. The latter has been proved f. inst. in Orange with great success. The antique theatre reached its culminating-point architecturally in the Roman-Hellenistic epoch, when the monumental Roman structure was combined with the massive Greek ampitheatre into one whole of enormous effect of

Les théâtres que nous a laissés l'antiquité ne suscitent pas seulement notre admiration par leur installation grandiose, mais aussi par leur merveilleuse acoustique. On peut s'en rendre compte aujourd'hui encore dans certaines représentations, telles que celles organisées par exemple à Orange, avec grand succès. Le théâtre antique atteignit son plus haut point de perfection architecturale à l'époque gréco-romaine, lorsque le colossal édifice de la scène romaine, combiné avec l'amphithéâtre grec, massif, destiné aux spectateurs, se marièrent en un ensemble du plus

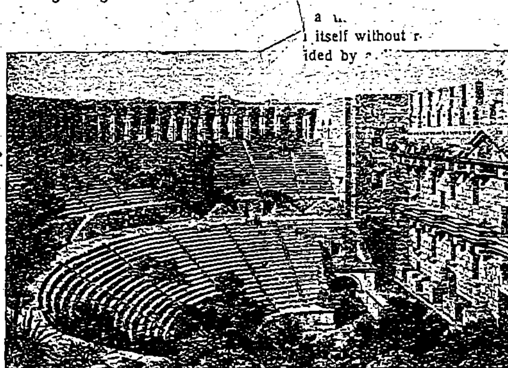


Abb. 1. Theater in Aspendos, jetziger Zustand.
(Nach Texier, Asie Mineure, Tafel 232.)

Raumwirkung verschmolzen hatte. Unsern Augen bietet sich dabei folgendes Bild:

In der Mitte eine wagerechte runde Fläche, die Orchestra, auf welcher Ehrensitze für Magistratspersonen usw. Platz finden. An einer Seite, in der Kreissehne die Bühne mit einer mehrgeschossigen und reichgegliederten Rückwand, im übrigen konzentrisch ansteigende Sitzreihen (Abb. 1):

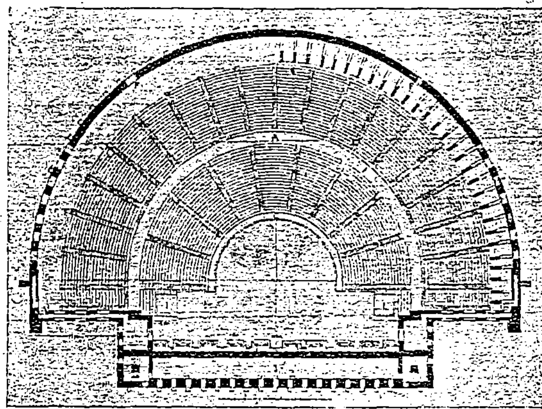


Abb. 2. Theater in Aspendos, Grundriß.
(Nach Lanckoronski, Städte Pamphiliens und Pisidiens, Tafel 21.)

„Dumpfbrausend wie des Meeres
Wogen,
Von Menschen wimmelnd, wächst
der Bau
In weitem, stets geschweiftem Bogen
Hinauf bis in des Himmels Blau."

In seiner Gesamterscheinung stellt der Zuschauerraum die Fläche eines ungeheuren halben Trichters dar, auf welchem die Sitzstufen nur als unbedeutende Riefungen hervortreten. Der Einfluß derselben auf den Schallverlauf ist belanglos und kann um so mehr vernachlässigt werden, als die im praktisch nutzbaren Tonbereich vorkommenden Schallwellen bis zu 8,5 m lang sein können und daher

space. To our eyes the following is presented:

In the centre a round horizontal level, the orchestra, with seats of honour for magistrates etc. On one side of the circle the stage with a backwall of several stories; the rest are concentrically rising rows of seats.

In its total effect the auditorium may be compared to a half a funnel of immense size, on which the rows of seats have only the effect of slight protuberances. Their influence on the acoustic effect is not considerable and may be neglected all the more, since the practically effective sound-waves may have a length of 8,5 metres and thus would glide over small impediments and unevenspots.

The auditorium is not covered by a roof. Even sun-sails are used only exceptionally. In Rome they were

imposant effet. Voici comment le tableau apparait à nos yeux:

Le centre est occupé par un plan horizontal circulaire, l'orchestre, sur lequel se trouvent des places d'honneur pour les autorités, etc. D'un côté, sur la corde du cercle, la scène, avec un fond à plusieurs étages, richement distribué, et pour le reste, des gradins disposés concentriquement. (Fig. 1.):

Tel un océan furieux,
La foule, d'émotion étreinte,
Gronde et murmure, et le ciel bleu
Forme voûte à la vaste enceinte.

L'aspect général de l'espace réservé aux spectateurs est celui d'un immense demi-entonnoir, sur lequel les gradins forment de simples cannelures. Son influence sur la répercussion du son est sans importance et peut être d'autant plus négligée, que les ondes sonores arrivant dans le domaine pratique du son peuvent atteindre jusqu'à 8m 5 de longueur, et par suite franchissent sans difficulté de petits abaissements et autres inégalités analogues.

über kleine Absetzungen und ähnliche Unebenheiten ohne weiteres hinweggleiten.

Der Zuschauerraum ist nicht überdeckt. Selbst Sonnensegel finden sich nur gelegentlich und werden z. B. in Rom erst um das Jahr 80 v. Chr. durch Q. Catulus eingeführt. Ueberdies ist ihr Einfluß auf die Hörsamkeit ziemlich gering, und es erübrigt sich daher, hier näher auf ihn einzugehen.

introduced ab. 90 a. C. by R. Catulus. Moreover their influence on the acoustics is slight, and therefore it is superfluous, to enter into details on this topic.

According to the law of reflection the peculiar cavity of the auditorium has the effect, that all soundwaves reaching it from the stage are reflected upward, where they are dispersed in

L'enceinte des spectateurs est à ciel ouvert. Les toiles protectrices contre le soleil ne sont même tendues que tout à fait exceptionnellement. A Rome, par exemple, on les trouve seulement 80 ans avant la venue de Jésus-Christ, introduites par Q. Catulus. Leur influence sur l'acoustique est d'ailleurs assez faible, et ne mérite pas qu'on s'y arrête ici davantage.

En vertu de la loi de la réflexion, toutes les ondes sonores lancées de

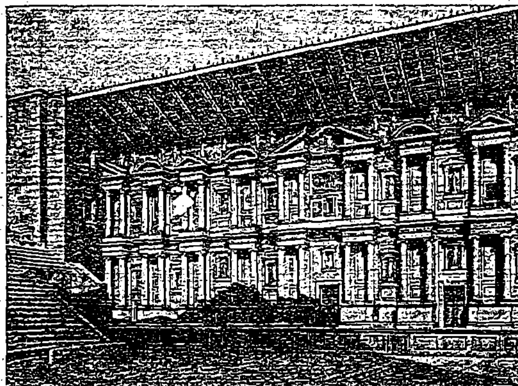


Abb. 3. Theater in Aspendos, Rekonstruktion der Bühnenwand.
(Nach Lanckoronski, Städte Pamphiliens und Pisidiens, Tafel 27.)

Nach dem Reflexionsgesetz werden bei der eigenartigen Hohlform des Zuschauerraums alle von der Bühne auf ihn zuströmenden Schallwellen unmittelbar nach oben geworfen, wo sie sich, ohne zu stören, in die freie Luft verlieren. Zur Sicherung dieser Wirkung, die den Alten bereits völlig klar war, müssen die zwischen die Sitzreihen eingeschalteten wagerechten Umgänge in die Trichterfläche eingeschnitten sein. (Abb. 1, 2, 7 unten) Vitruv verlangt daher ausdrücklich:

„Die Abteilungsgürtel dürfen nicht höher sein, als der Gürtelgang in der Breite mißt. Denn wenn sie höher emporragen, werden sie die Stimme

the open air without any disturbance. To assure this effect well known to the architects of antiquity the horizontal passage-ways placed between the rows of seats must be cut from the funnel-level.

Vitruvius therefore says expressly: "The girdles of the single sections must not be higher than the breadth of the girdle-passage. Otherwise the voice will be thrown back, turned away from the upper parts and hinder a distinct hearing of the words by those sitting on the upper rows."

la scène vers l'enceinte réservée aux spectateurs ont une direction immédiate en hauteur, et viennent se perdre sans trouble dans l'air libre. Cet effet, déjà parfaitement connu des anciens, leur avait suggéré d'ouvrir dans l'entonnoir des passages horizontaux entre les rangées de sièges des spectateurs. Vitruve écrit expressément à ce sujet:

„Les ceintures de séparation ne doivent pas être plus hautes que la largeur du passage circulaire. Car autrement, elles arrêteraient la voix en la repoussant de la partie supérieure, et empêcheraient les fins de mots de parvenir distinctement aux oreilles des spectateurs placés sur les

zurückschlagen, von dem obern Teil wegtreiben und nicht zulassen, daß an den obersten Sitzen, welche über den Abteilungsgürteln sind, die Endungen der Worte mit deutlichen Unterscheidungsmerkmalen zum Gehör gelangen."

Zu bedenken ist ferner, daß die in weiche Gewänder gekleideten Zuhörer wie eine schalldämpfende Auskleidung der Trichterfläche wirken, daß sich demnach alle von diesen abprallenden Schallstrahlen, wenn überhaupt, so doch nur sehr geschwächt geltend machen können. Im allgemeinen wird man also Störungen durch ungünstige Rückwürfe aus dem Zuschauerraum nicht zu erwarten haben. Auch die Orchestra gibt zu keinem Nachhall oder Echo Veranlassung, weil die von ihr schräg weitergegebenen Wellen selbst bei großen Theatern dicht hinter dem unmittelbaren Schall folgen (Abb. 8). Beim Zuhörer kreuzen sich also verhältnismäßig selten unmittelbare und mittelbare Schallwellen, und es entfällt damit eine Hauptquelle

Remember further, that the spectators clad into soft clothing had the effect of a sound-weakening inner filling out of the funel-surface, so that all sound waves reflected from here had only a weak sound-effect, if any at all. In general disturbing effects from the auditorium are practically absent. Also the orchestra hardly causes disturbing echo effects, because the oblique waves issuing from here follow the sound closely even in big theatres. (Ill. 8.) Primary and secondary sound-waves thus hardly ever meet in the auditorium, and the principal source of disturbing interferences is thus removed. Effects of resonance are also practically absent, because the auditorium is generally built into the natural rock or in massive stone-construction. This absence of resonance is in a certain sense an advantage, but on the other hand it

sièges les plus élevés au-dessus des ceintures de séparation." Il faut se souvenir en outre que les spectateurs vêtus d'étoffes souples font l'effet de sourdines à la surface de l'entonnoir, et que par conséquent tous les rayonnements sonores renvoyes par eux, si ces rayonnements produisent quelque résultat, ne peuvent le faire que d'une manière très affaiblie. On ne doit donc pas attendre généralement de troubles occasionnés par des répercussions défavorables venant de l'enceinte des spectateurs. De même l'orchestre ne donne lieu à aucune répercussion ni à aucun écho, parce que les ondes obliques lancées par lui, même dans les grands théâtres, suivent tout à fait de près la résonance immédiate. (Fig. 8.) Les ondes sonores immédiates et médiates se croisent assez rarement, d'une façon relative, pour le spectateur, et l'on est ainsi délivré de cette source principale d'interférences nuisibles que nous appelerons vibrations. Finalement, il ne se produit pour ainsi dire pas de résonances ou

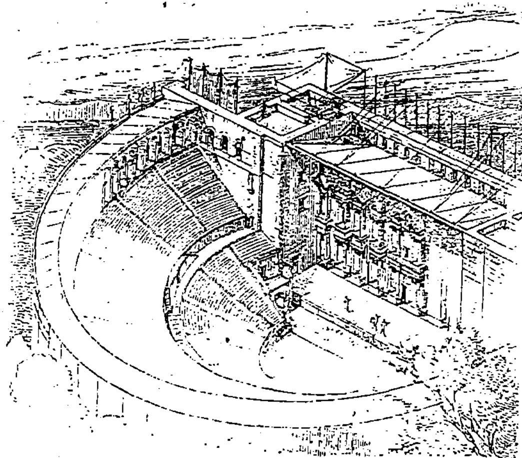


Abb. 4. Theater in Aspendos, Rekonstruktion mit Leinwanddach.
(Nach Durm, Bauk. der Römer, Handbuch der Arch. II. Teil, II. Band, 2. Aufl.)

störender Interferenzen oder, wie wir sie nennen wollen, Einschwingungen. Endlich ergeben sich auch kaum Resonanzen oder Mitschwingungen, da der Zuschauerraum entweder in den natürlichen anstehenden Felsen eingearbeitet oder in schwerer Steinkonstruktion massiv hergestellt zu sein pflegt. Dieses Fehlen ist zwar in mancher Hinsicht als Vorteil einzuschätzen, aber andrerseits nimmt es dem Urton jede wirksame Unterstützung, läßt ihn also dünn und leer erscheinen. Daß man bereits im

deprives the sound of every effective support, makes it appear thin and empy. That this was well recognized in antiquity is testified by Vitruvius, who proposes to produce a resonance in the auditorium by sounding-vessels placed there, in order to give the desired fullness to the voice of the actor. Wherever occasionally wooden theatres were built, the conditions were still more favourable, since wood gets easily into vibrations and

d'accompagnements vibratoires, car l'enceinte des spectateurs est généralement enfermée entre des rochers naturels, ou entourée d'une massive construction en pierre. Cette circonstance doit bien être considérée comme un avantage à certains égards, mais d'un autre côté, elle enlève au son primitif tout secours efficace, et le rend par suite tenu et vide. Le sentiment n'en avait point échappé à l'antiquité, comme nous pouvons nous en rendre compte par la proposition connue de Vituve, de provoquer

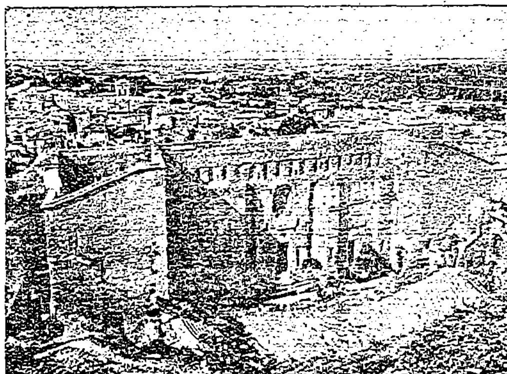


Abb. 5. Theater in Orange, Blick auf das Bühnenhaus.
(Nach Noack, Die Baukunst des Altertums, Tafel 88.)

Altertum das richtige Gefühl dafür hatte, können wir aus dem bekannten Vorschlag von Vitruv schließen, wonach durch Aufstellen von Klanggefäßen im Zuschauerraum eine kräftige Resonanz hervorgerufen und damit der Stimme des Schauspielers die wünschenswerte Fülle verliehen werden sollte. Soweit gelegentlich noch hölzerne Theater vorkamen, lag die Sache insofern günstiger, als Holz leicht in Mitschwingung gerät, also „an und für sich tönen muß".

Beim zweiten Hauptteil des antiken Theaters, der Bühne, fällt die geringe Tiefe auf, welche zum Beispiel in

must thus "sound by itself".

The second part of the antique theatre, the stage has only a small depth: In Aspendos f. inst. only 4,10×48,68 m. breadth, in Orange 9,30×61,12 m. The acoustic conditions are improved by this ratio, for the closer the wall of the stage is to the actor, the quicker it reflects the sound, and thus exaggerated sonority and echo are avoided.

The acoustic conditions however are less favourable, the greater the depth

une forte résonance dans l'enceinte des spectateurs en y plaçant des récepteurs sonores, pour donner ainsi à la voix de l'acteur toute l'ampleur désirable. Pour les théâtres en bois, la chose présentait par elle-même des conditions d'autant plus avantageuses, que le bois, entrant facilement en vibration, est déjà par lui-même un bon résonateur.

La deuxième partie principale du théâtre antique, la scène, surprend par sa faible profondeur, par exemple à Aspendos (Fig. 2) seulement 4m 10 sur 48m 68 de largeur, et à Orange 9m 30, sur 61m 12 de largeur.

Aspendos (Abb. 2) nur 4,10 m bei 48,68 m Breite beträgt, in Orange 9,30 m bei 61,12 m Breite. Für die Hörsamkeit ist dies nur vorteilhaft, denn je dichter die Bühnenwand hinter dem Schauspieler steht, desto rascher folgt ihr Rückwurf auf den unmittelbaren Schall, desto weniger kann also störender Nachhall oder gar Echo aufkommen.

Mit wachsender Bühnentiefe wird aber das Bild ungünstiger. So besitzt die 100 m breite Bühne des Pompejustheaters in Rom bei 25 m Tiefe eine Rückwand, die wohl schon im Hinblick auf die erforderliche Standsicherheit 10 m tief gegliedert und außerdem mit Doppelsäulen geschmückt ist. Unter solchen Umständen wird es natürlich dem Schauspieler von vornherein unmöglich, dicht vor die schallzurückwerfende Fläche zu treten. Nähert er sich aber dem vordem Bühnenrand, vergrößert sich also der Umweg der Rückwurfwelle, so nimmt dementsprechend auch die Echogefahr zu, obwohl die kräftigen Vor- und Rücksprünge der Bühnenwand in gewissem Maß den auftreffenden Schall zu zerstreuen vermögen. Im Pompejustheater sehen wir also die größte praktisch zulässige Tiefe der antiken Bühne erreicht, wenn nicht gar überschritten.

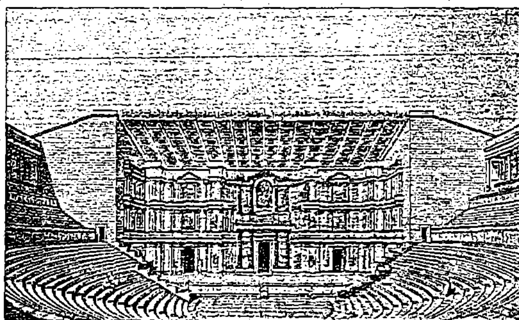


Abb. 6. Theater in Orange, Rekonstruktion der Bühnenwand.
(Nach Durm, Bauk. der Römer, Handbuch der Arch., II. Teil, II. Band, 2. Aufl.)

of the stage. Pompey's theatre in Rome with its stage of 100 m breadth and 25 m depth has a backwall of 10 m depth for reasons of solidity, which moreover is decorated with a double row of columns. Under these circumstances it is impossible for the actor, to stand directly in front of the sound-reflecting level. But if he goes nearer the front part of the stage, the distance of the reflex-wave is increased, the danger of echo arises, though the salient parts of the stage wall are able to disperse the sound in a certain degree. In this theatre we find the maximum of depth practically admissible, perhaps even transgressed.

The considerable breadth of the antique stage must have had many inconveniences for the actor. He was about 20—50 m (according to the breadth of the stage) distant from the side-wings, the so called paraskenion. (Ill. 2, 3, 6.)

Probably the declamation was solemn in manner, which means about 2 se-

L'acoustique ne peut qu'en profiter, car plus la paroi de la scène derrière l'acteur est épaisse, plus l'écho suit rapidement le son immédiat, moins une résonance ou un écho nuisibles peuvent se produire.

Mais le tableau change désavantageusement à mesure que la profondeur de la scène augmente. Par exemple, la scène du théâtre Pompeius, à Rome, d'une largeur de 100 mètres, sur 25m de profondeur, a une paroi de fond profondément sectionnée sur 10m, déjà à cause de la stabilité nécessaire, et ornée en outre de colonnes doubles. Pareille disposition met naturellement l'acteur dans l'impossibilité de se placer juste devant la surface renvoyant le son en arrière. Mais s'il s'approche du bord sur le devant de la scène, l'onde de renvoi sonore étant obligée de faire un plus grand détour, le danger d'écho augmente en conséquence, bien que les violentes secousses en avant et en arrière de la paroi de la scène puissent dans une certaine mesure disperser l'écho produit. Le théâtre Pompeius nous offre donc la plus grande profondeur pratiquement permise de la scène antique, si même il ne la dépasse pas.

Die große Breite der antiken Bühnen muß wenigstens für den Schauspieler selbst mancherlei Mißstände mit sich gebracht haben. Von den zu beiden Seiten der Bühne vorgezogenen Flügelbauten, den Versuren oder Paraskenien (Abb. 2, 3, 6), war nämlich der in der Mitte stehende Schauspieler je nach der Bühnenbreite 20 bis 50 m entfernt. Da vermutlich in feierlichem Zeitmaß gesprochen wurde, seien nur zwei Silben auf eine Sekunde angenommen und dabei $^{5}/_{12}$ Sek. für die Silbe $^{1}/_{12}$ Sek. auf eine Pause gerechnet. Bei der Schallgeschwindigkeit von rund 340 m in der Sekunde muß schon ein Umweg von $^{340}/_{12}$ = rund 30 m, also ein Abstand von 15 m von der zurückwerfenden Wand die Pause durch den Rückwurf der vorhergehenden Silbe überdecken, jeder längere Weg aber den Rückwurf schon auf die nächstfolgende Silbe hinüberziehen und damit die Klangreinheit derselben

conds for a syllable, counting $^{5}/_{12}$ seconds on the syllable, $^{1}/_{12}$ second on the pause. The velocity of sound being about 340 m a second, a roundaboutway of $^{340}/_{12}$ = ab. 30 m, i. e. a distance of 15 m from the reflecting wall must blur the pause by the reflection of the preceding syllable. A still larger distance however must throw the reflection on the following syllable and thus disturb the purity of sound. The paraskenionwalls have certainly caused an echo for the actore, which became still more noticeable, if he stepped aside and thus increased the distance from the opposite wall. The socalled periacts, revolving painted wooden prisms, which served as side-scenes counteracted this effect somewhat.

La grande largeur de la scène antique ne doit pas avoir été sans entraîner plus d'un inconvénient pour l'acteur. Celui-ci se trouvait chaque fois, selon la largeur de la scène, à 20 et jusqu'à 50 mètres des versures ou parascènes (Fig. 2, 3, 6), c'est-à-dire des battants faisant saillie des deux côtés. Comme très probablement la déclamation s'exécutait sur un rhytme solennel, on peut admettre deux syllabes par seconde, soit $^{5}/_{12}$ de seconde pour la syllabe, avec $^{1}/_{12}$ de seconde d'intervalle. Le son possédant une vitesse de 340m par seconde, un détour de $^{340}/_{12}$ = 30 mètres, chiffre rond, donc une distance de 15 mètres de la paroi renvoyant le son, couvrira l'intervalle par une répercussion de la syllabe précédente; mais un détour plus long fera empiéter la répercussio sur la syllabe suivante, et nuira par suite à la pureté du son. Les parois des

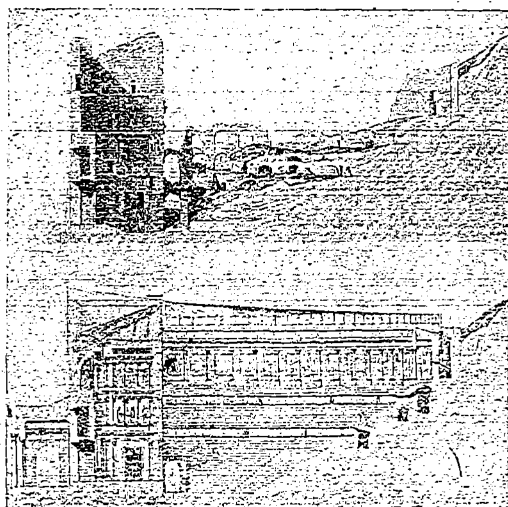


Abb. 7. Theater in Orange, Schnitt. oben jetziger Zustand, unten Rekonstruktion.
(Nach Caristie. Mon. ant. à Orange, Tafel 48.)

beeinträchtigen. Die Versurenwände haben also sicherlich für den Schauspieler Echo ergeben, und dieses wurde noch merkbarer, wenn er zur Seite trat und damit den Abstand von der gegenüberliegenden Wand vergrößerte. Einen Schutz dagegen haben allenfalls die als Seitenkulissen dienenden Periakten, drehbare bemalte Holzprismen geboten.

Der Bühnenfußboden scheint durchweg aus Holz bestanden zu haben,

The floor of the stage, as it seems, was made of wood entirely, because one had probably observed the good effect of its vibrations. This is proved by a quotation from Plutarch: Alexander ordered a metal podium for the theatre in Pella, but was dissuaded by the architect: "because the voice of the actors would be weakened by it."

versures ont donc sûrement donné un écho pour l'acteur, résultat d'autant plus perceptible quand l'acteur se plaçait de côté, augmentant par là la distance de la paroi placée vis-à-vis. On a paré à cet inconvénient au moyen des périactes, prismes en bois peint rotatifs, servant de coulisses latérales. Le plancher de la scène semble avoir été entièrement en bois, parce qu'on avait observé l'effet favorable de ses vibrations. Cela

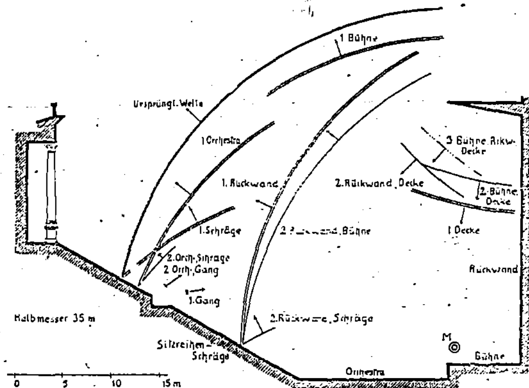


Abb. 8. Römisches Theater.
(Schematischer Schnitt mit Schallwelle nach 35 m Weglänge.)

weil man wohl die günstige Wirkung seiner Mitschwingungen beobachtet hatte. Dies geht unter anderm aus einer Stelle bei Plutarch hervor, wonach Alexander der Große für das Theater in Pella ein ehernes Podium wünschte, der Baumeister ihm aber widerriet, „weil die Kraft der Stimmen der Schauspieler darunter leiden würde".

Schließlich wäre noch ein wichtiger, aber auch vielumstrittener Bühnenbestandteil zu erwähnen, nämlich das Dach. Wir finden ein solches nicht an jedem antiken Theater, wohl aber läßt sich sein einstmaliges Vorhandensein in Orange, Bosra und Aspendos an schräg nach hinten abfallenden Nuten

An important part of the theatrical structure would still have to be mentioned, the roof. Not every theatre had a roof, one can however find traces of former roofs in Orange, Bosra, Aspendos (Ill. 1, 7 above), and a relief in the thermae-museum in Rome gives a good idea of how such a roof looked. Where the wooden ties were placed, can still be distinctly perceived. (Ill. 5.) But how the construction was, is merely a matter of conjecture. The wooden Danube-bridge on the Trajan's column in Rome shows however, that the Romans were familiar with fence-like,

ressort entre autres d'un passage de Plutarque, d'après lequel Alexandre le Grand désirait pour le théâtre de Pella un podium, ce dont l'architecte le dissuada en lui affirmant „que la force des voix des acteurs en souffrirait".

Il nous reste à parler maintenant d'une partie importante de la scène, objet de discussions nombreuses, le dessus ou couverture de la scène. Nous n'en trouvons pas à chaque théâtre antique, mais nous en constatons l'existence tout d'abord à Orange, à Bosra et à Aspendos, aux rainures diagonales tombant en arrière des parois des versures. (Fig. 1. J en haut.) Un relief au musée des Thermes, à Rome, nous fournit même

der Versurenwände erkennen (Abb. 1, 7 oben), und ein Relief im Thermenmuseum in Rom gibt uns sogar eine gewisse Vorstellung von seinem Aussehen. Wo die hölzernen Tragbinder gesessen haben, läßt sich noch deutlich feststellen (Abb. 5). Wie sie aber konstruiert waren, können wir nur vermuten (Abb. 4, 7). Indessen ist aus der Darstellung einer hölzernen Donaubrücke auf der Trajanssäule in Rom zu entnehmen, daß die Römer mit gitterartigen, also leichten und doch tragfähigen Zimmerungen vertraut waren. Die Bühnendächer werden also wohl in derartiger Weise ausgeführt gewesen sein.

Fragen wir nach ihrem Zweck, so kann man zunächst vielleicht vermuten, daß aus künstlerischen Erwägungen heraus ein architektonischer Bühnenabschluß geschaffen werden sollte. Aber eine derartige Absicht ist nicht bedeutsam genug, um allein maßgebend gewesen zu sein. Die Schauspieler vor Unwetter und Sonne zu schützen, war auch wohl nicht beabsichtigt, denn das Dach befand sich in viel zu großer Höhe, als daß es besonders wirksam hätte sein können. Außerdem dauerten die Spiele vielfach den ganzen Tag über, und es vermochte daher das Dach allenfalls zu gewissen Stunden, aber nicht durchweg die Sonnenstrahlen fernzuhalten. Auch ist schon aus dem Gesichtspunkt der Bildwirkung heraus nicht daran zu denken, daß man die Bühne beschatten wollte, während im übrigen der ganze Theaterraum im vollsten grellen Sonnenlicht offen dalag und gerade im südlichen Klima die Schatten besonders dunkel erscheinen ließ. Dazu kommt, daß sich eine bestimmte Regel für die Lage zu den Himmelsrichtungen nicht erkennen läßt, denn die Schauspieler hatten in Orange den ganzen Tag über die Sonne im Gesicht, während sie beim Pompejustheater in Rom unter der Morgen- und Mittagsonne, beim Marcellustheater unter der Mittag- und Abendsonne zu leiden hatten. Mit größrer Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen,

light and still firm carpenters work. It is probable that the roofs of the theatres were similarly made.

As to its purpose, one might assume, that for artistic reasons an architectural close of the stage was intended. But such an intention is not sufficiently significant to account for the fact by itself. A protection of the actors against rain and sun could hardly have been the intention, for the roof was much too high in order to be effective in this way. Moreover the plays generally lastet all day avd the roof might have been a protection against the sun only at certain hours, not all the time. It is also improbable that one desired to keep the stage shadowed, whereas the auditorium was open to the full sunlight. which in the southern climate makes the shadows doubly dark. Moreover one cannot reeognize a certain rule, for in Orange the actors had the sun in their faces all day, while in Pompey's theatre in Rome they were struck by the morning- and midday-sun, in the Marcellus' theatre by the midday-and evening-sun. It is more probable, that the isolated, richly ornamented stage-wall and the stage settings were meant as a protection against sudden rain.

One thing however is certain, which is important for our subject: the roof by no means improved the acoustic qualities of the theatre in the sense of a resounding board, for the waves reflected by it had to travel too wide a distance in order to effect an increase of sound. The distance amounted to about 40 m in Orange, to 52 m in Aspendos. The result must have been an echo, which was

une certaine idée de l'aspect que ce dessus de scène présentait. On peut encore constater visiblement la place où reposaient les supports en bois (Fig. 5). Mais nous sommes réduits aux suppositions quant à la construction elle-même. Pourtant, d'après celle d'un pont sur le Danube représenté sur la colonne Trojane, à Rome, on est en droit d'admettre que les Romains connaissaient la charpente grillée, légère, et possédant néanmoins une certaine force portante. Il est donc probable que les plafonds de scène devaient être construits dans le même genre.

Si nous nous demandons quel en était le but, on peut peut-être supposer tout d'abord que des considérations purement artistiques et architéctoniques ont présidé à la fermeture complète de la scène. Mais ce n'est pas là un motif suffisamment sérieux pour justifier à lui seul le procédé. Il n'etait nullement question de mettre les spectateurs à l'abri du mauvais temps et du soleil, car la hauteur de la couverture était beaucoup trop grande pour exercer un effet vraiment efficace sous ce rapport. Puis les représentations duraient souvent toute une journée. Le toit aurait donc pu protéger les spectateurs à certaines heures sans doute, mais pas en permanence, contre les ardeurs du soleil. On ne saurait non plus faire entrer en considération le point de vue de l'effet de tableau, en projetant l'ombre sur la scène, alors que tout le reste de l'enceinte du théâtre restait ouvert à la pleine lumière du soleil, et en obseurcissait les ombres, justement sous le climat du sud. De plus, rien ne permet de reconnaître qu'une règle précise ait été appliquée quant à la direction des quatre points cardinaux. A Orange, par exemple, les spectateurs avaient pendant toute la journée le soleil en pleine figure, tandis qu'au théâtre Pompeius, à Rome, ils avaient à supporter le soleil du matin et de midi, au théâtre Marcellus, celui de midi et des heures suivantes de la journée. Il est donc beaucoup plus vrai-

daß die freistehende, reichgeschmückte Bühnenwand nebst den szenischen Malereien vor plötzlichen Regengüssen geschützt werden sollte.

Eins aber läßt sich bestimmt sagen, und dies ist gerade für den Gegenstand der vorliegenden Besprechung wichtig: Zur Verbeßrung der Hörsamkeit im Sinne eines Schalldeckels hat das Dach keinesfalls beigetragen, denn die von ihm zurückgeworfenen Schallstrahlen mußten einen zu großen Umweg zurücklegen, als daß sie den unmittelbaren Schall hätten verstärken helfen. In Orange betrug der Wegunterschied rund 40 m, in Aspendos 52 m. Es mußte sich also Echo bemerkbar machen, das vielleicht nur insofern weniger auffiel, als es bei seiner großen Bahnstrecke schon sehr geschwächt auf die Hörer herunterkam.

In Zusammenfassung des bisher Gesagten ergibt sich das nebenstehende Wellenbild (Abb. 8), welches in den schematischen Längsschnitt eines spätrömischen Theaters eingetragen wurde. Dabei ist im Sinne obiger Ausführungen über die Beziehungen zur Wellenlänge an Stelle der Sitzstufen nur eine einfache Schräge gezeichnet, die in halber Höhe durch einen Umgang unterbrochen wird. Eine Säulenhalle bildet den obern Abschluß. Unten folgt die wagerechte Orchestra, dann die erhöhte Bühne und die Rückwand mit dem vorspringenden Dach. Bei *M* ist als Schallquelle der Mund eines sprechenden Schauspielers zu denken. Eine davon ausgehende Schallwelle ist mit ihren Rückwürfen in dem Zustand dargestellt, wie er sich nach einem Weg von 35 m, also einem Zeitverlauf von $1/10$ Sekunde, ergeben würde. Soweit sich bis dahin die Welle ungehindert auszubreiten vermochte, ist sie mit kräftiger, vollausgezogener Linie angegeben. Der Pfeil deutet die Fortpflanzungsrichtung an. Wir sehen, daß von der ursprünglich kreisförmigen Welle knapp ein dem Zentriwinkel von 80° entsprechender Teil übriggeblieben ist; alles übrige wurde von den Umgrenzungen

weakened by the long distance it had to travel,

The following illustration (Nr. 8) shows, as a summing up of all explanations so far given a sketch of the sound waves, placed into the plan of a late-Roman theatre. The rows of seats are indicated merely by an oblique line, interrupted in the middle by a passage-way. A colonnade forms the upper close. Below is seen the horizontal orchestra, then the raised stage and the back-wall with the projecting roof. M indicates the mouth of an actor, as the source emitting the sound. A soundwave passing from here is represented with its reflections in the state reached after a road of 35 m, i. e. a time of $1/10$ second. The wave is sketched with a full, strong line as far as it is able to spread without hindrance. The arrow indicates the direction in which the sound is propagated. We see, that of the originally spherical wave only a part is left, corresponding to an angle of 80°; all the rest has been reflected by the surroundings, either once (reflection of 1. order, marked by a double line), or several times (reflection of 2. order, in thinner, single lines and reflections of 3. order, in punctuated lines). Reflections of the 1. order are seen in the orchestra, the lower seats, the front part of the stage and the back-wall. Next follow reflections of the 2. order in the 2. back-wall, stage, and such reflections which are thrown back again from the reflections of 1. order from the lower seats („2. orchestra, oblique line) and „2. back-wall, oblique-line. From the back-wall of the passage parts of the original wave are reflected („1. passage") and parts of the reflection of the

semblable d'admettre qu'il s'agissait surtout de protéger contre une pluie soudaine la paroi libre de la scène, richement décorée, ainsi que les peintures scèniques.
Une seule chose est bien certaine et d'une importance capitale pour le sujet qui nous occupe: le toit de la scène n'a jamais contribué à améliorer l'acoustique dans le sens d'une rabattement du son, car les rayons sonores renvoyés par lui auraient eu à faire un détour beaucoup trop grand pour pouvoir renforcer le son immédiat. A Orange, la différence de chemin était de 40 mètres, chiffre rond, et de 52 mètres à Aspados. Il devait donc se produire un écho, qui peut-être se remarquait d'autant moins, qu'en raison du grand chemin à parcourir, il arrivait déjà très affalbli aux oreilles des auditeurs.

Le tableau d'ondes ci-contre (Fig. 8) donne donc un résumé d'ensemble de tout ce qui précède, d'après une coupe longitudinale schématique d'un théatre romain de l'époque dernière. Les explications données plus haut sur les rapports de la longueur des ondes à l'endroit des gradins des spectateurs sont indiquées par une simple ligne oblique, interrompue à demi hauteur par un détour. Une colonnade ferme la partie supérieure. En bas se trouve le plan horizontal de l'orchestre, puis la scène surélevée et la paroi du fond avec le toit en saillie. La source sonore M marque la bouche d'un acteur qu'on doit se représenter déclamant. Une onde sonore partie de cette source est répercutée telle qu'elle serait après un parcours de 35 mètres, c'est-à-dire après $1/10$ de seconde. En tant que l'onde a pu s'étendre jusque là sans obstacle, elle est figurée par la ligne en gros trait. La flèche indique la direction dans laquelle l'onde se prolonge. Nous voyons que de l'onde circulaire primitive, il ne reste plus qu'une bien faible partie correspondant à l'angle de 80° formé au centre par deux rayons. Tout le reste a été rejeté par des détours, soit une fois répercussion du Ier ordre indiquée

zurückgeworfen, und zwar einmalig (Rückwurf 1. Ordnung, als Doppellinie gezeichnet) oder mehrfach (Rückwurf 2. Ordnung als dünne einfache Linie und Rückwurf 3. Ordnung als strichpunktierte Linie). Rückwürfe 1. Ordnung ergeben sich von der Orchestra, den untern Zuhörerreihen (als Rückwurf „1. Schräge" bezeichnet), dem vordern Bühnenteil und der Rückwand. Daran schließen sich Rückwürfe 2. Ordnung, vor allem „2. Rückwand, Bühne", dann aber auch solche, welche als Ausläufer der von der Orchestra und der Rückwand kommenden Rückwurfwellen 1. Ordnung erneut von den untern Zuschauersitzen zurückgeworfen werden („2. Orchestra, Schräge" und „2. Rückwand, Schräge"). Von der Rückwand des Umgangs kommen Teile der unmittelbaren Welle (als „1. Gang") und des von der Orchestra stammenden Rückwurfs „1. Orchestra" (als „2. Orchestra, Gang") zurück. Besonders der erstere, der ganz flach gerichtet ist, hilft den fastgleichzeitigen unmittelbaren Schall wenigstens für die nächstuntern Sitzreihen verstärken. Erscheinungen dieser Art kann man zum Beispiel in der mit amphitheatralisch ansteigenden Sitzreihen ausgestalteten Stadthalle zu Hannover an den vor dem großen Mittelumgang befindlichen Logen beobachten.

Alle vorgenannten Rückwürfe treten in einer dichtgeschloßnen Gruppe auf, die den unmittelbaren Schall wirksam unterstützt. Eine zweite Gruppe, deren Herkunft aus den Beischriften ohne weiteres verständlich ist, hat ihren Ursprung im Bühnendach, ist daher hauptsächlich von oben nach unten gerichtet und entfällt somit vornehmlich auf Bühne und Orchestra, allenfalls noch auf die untersten Sitzreihen. Wie man in der Zeichnung leicht nachmessen kann, hat der unmittelbare Schall bis zur untersten Sitzreihe einen Weg von rund 16 m zurückzulegen. Der Rückwurf 1. Ordnung vom Bühnendach gelangt aber an dieselbe Stelle erst, nachdem er eine Strecke von 57 m zurückgelegt

orchestra („2. orchestra passage"). Especially the first one, in level direction helps to strengthen the almost simultaneous sound at least for the lower seats. Similar effects may be observed f. inst. in the Hannover Stadthalle, at the stalls before the principal central passage.

All these reflections are combined in a group which effectively strengthens the sound. A second group (as the illustration shown) has its origin in the roof of the stage, has therefore primarily downward direction and is effective on the stage and orchestra, in a certain degree on the lower seats. As can easily be verified by the illustration the primary sound has to travel about 16 m to the lower seats. The reflection of the 1. order from the roof of the stage however reaches the same place only after a distance of 57 m. The difference of these distances amounts to 41 m and thus the probability of an echo is given.

On the whole the acoustic conditions of the antique theatre are very simple. The primary unreflected sound is prevalent. Already at its origin it is strengthened by the resonant vibrations of the stage-floor, the wooden doors, periacts and other wooden parts, and by the reflections from the stage-wall close behind the actor. On its way to the listener it is not deviated by any hindrances, neither by postaments etc. nor by the heads of the public. This result is reached by the steep rise of the rows of seats, which in Orange f. inst. amounts to 40 cm, the depth being 80 cm. Sound reflected from the auditorium is

par une ligne double), soit plusieurs fois (répercussion du 2ème ordre, représentée par une simple ligne mince, et répercussion du 3ème ordre représenée par une ligne en traits pointillés). Les répercussions du 1er ordre proviennent de l'orchestre, des rangs inférieurs des spectateurs (représentés par une ligne oblique), de la paroi du devant de la scène et de la paroi du fond. Puis viennent les répercussions du deuxième ordre, surtout „2 paroi du fond, scène", puis toutes celles qui comme ramifications des ondes du 1er ordre répercutées de l'orchestre et de la paroi du fond, sont de nouveau renvoyées des sièges des spectateurs placés en bas („2. Orchestre, ligne oblique, et 2. paroi du fond, ligne oblique). De la paroi du fond du passage circulaire reviennent des parties de l'onde sonore immédiate („1er passage") et de la répercussion provenant de l'orchestre „1. Orchestre" (indiquée comme 2. Orchestre, passage). La première surtout, dirigée complètement à plat, sert à renforcer le son immédiat presque simultané, au moins pour les rangs de sièges placés le plus près en bas. On peut observer des phénomènes de cette nature, par exemple, dans la salle des fêtes de la ville de Hanovre, où les places sout construites on amphithéâtre, aux loges situées devant le grand couloir central.

Tontes les répercussions indiquées ci-dessus forment un groupe serré, qui prête un appui efficace au son immédiat. Un second groupe, dont l'origine est compréhensible sans peine d'après les apostilles, se dirige principalement de haut en bas, et vient tomber surtout sur la scène et sur l'orchestre, et même sur les rangs de sieèges inférieurs. Le dessin permet de mesurer facilement que le son immédiat a à parcourir un chemin de 16 mètres, chiffre rond jusqu'au rang de sièges inferieur. Mais la répercussion du 1er ordre du plafond de la scène ne parvient au même endroit qu'après avoir parcouru un chemin de 57 mètres. Il en résulte donc une difference de

hat. Es ergibt sich also ein Wegunterschied von 41 m und damit die Gefahr der Echobildung.

Im ganzen sind die Hörsamkeitsverhältnisse des antiken Theaters sehr einfach. Der unmittelbare Schall herrscht durchaus vor. Bereits am Ort seines Entstehens wird er durch die Mitschwingung des Bühnenfußbodens, der Holztüren, Periakten und sonstigen szenischen Holzeinbauten sowie durch den Rückwurf der dicht hinter dem Schauspieler sich erhebenden Bühnenwand noch besonders verstärkt. Auf seinem Weg zum Zuhörer erfährt er keinerlei Behinderung durch Stützen u. dgl., auch nicht durch die Köpfe der davorsitzenden Personen. Für letzteres sorgt die starke Ansteigung der Sitzreihen, welche zum Beispiel in Orange 40 cm bei 80 cm Tiefe beträgt. Soweit der Schall vom Zuschauerraum zurückgeworfen wird, lenkt ihn die Trichterform des letztern unschädlich nach oben in die freie Luft. Andrerseits muß bei dieser Sachlage fast jeder unterstützende Nachhall fehlen, und dies macht sich auch um so mehr bemerkbar, als der Schall die äußersten Reihen des oft 100 und mehr Meter im Durchmesser großen Zuschauerraums schon verhältnismäßig geschwächt erreicht. Vermutlich ist dies neben dem Wunsch, eine intime künstlerische Wirkung zu erzielen, eine Hauptveranlassung zum Bau von Odeen, kleinern gedeckten Theatern gewesen, bei denen die Stimme des Schauspielers und der Klang der Musikinstrumente erst durch den Einfluß des hölzernen Daches die notwendige Fülle erhielten. Außerdem ist gerade bei den als bauliche Uebertreibung anzusehenden großen Theatern der antiken Spätzeit vermutlich mehr Wert auf mimische und gesangliche Vorführungen als auf deklamatorischen Vortrag gelegt worden.

Das von Perikles um das Jahr 450 v. Chr. in Athen erbaute Odeion war nach den neusten Ausgrabungen ein rechteckiger Bau von etwa 40 m Seitenlänge. Wie die Schriftsteller

directed upward by the funnel-shape of the auditorium and thus escapes into the open air without doing damage. On the other hand effective resonance must have been slight under these conditions, and this was felt all the more, as the sound is considerably weakened on its journey to the last rows of seats in an auditorium of 100 and more meters diameter. This probably and the desire to obtain a more intimate artistic impression have been the chief reasons for the building of the odeons, smaller, covered theatres, in which the actors voice and the sound of musical instruments were sufficiently strengthened by the influence of the wooden roof. Moreever the immense theaters of the later centuries of antiquity are to be considered a architectural exaggerations, and more stress was laid on mimic production and singing than on declamation.

According to the latest researches the odeon built about 450 by Perikles in Athens was a rectangular structure of about 40 m side-length. Ancient writers tell us of its numerous wooden postaments, which supported a pointed roof imitating the tent of Xerxes. The masts of the ships captured in the Persian wars were employed for this purpose. But also in other cities open as well as covered theatres existed. Statius praises „the double structure of the open and covered theatre" in his native city Napels: „geminam molem nudi tectique theatri", and on the small theatre in Pompeji, seating about 1500 persons the inscription is read: „C. Quinctius C. f. Valgus, M. Porcius M. f. duovr(i) dec(urionum)

parcourt de 41 mètres, et par suite le danger de production d'une écho. En somme, les conditons d'acoustique du théâtre antique sont très simples. Le son immédiat y domine absolument. Dès le lieu même de sa production, il est particulièrement renforcé par la vibration du plancher de la scène, par les portes en bois, par les périacles et autres constructions scèniques en bois, ainsi que par la répercussion de la paroi de fond s'élevant juste derrière l'acteur. Dans son parcours vers le spectateur, il ne rencontre aucun obstache formé par des appuis, supports, etc., ni par les têtes des personnes assises en avant, à cause de la forme en gradins très fortement accusée des rangs de sièges qui à Orange, par exemple, atteint 40 à 80 cent. de profondeur. En tant que le son est rejeté de l'enceinte des spectateurs, la forme en entonnoir de celle-ci le dirige vers le haut dans l'air libre, et lui enlève toute nocivité. D'autre part, en raison de cet état de choses, tout écho renforçant est supprimé, et cela se fait d'autant plus sentir, que le son atteint dans un affaiblissement déjà relatif les rangs extrêmes de l'enceinte des spectateurs, dont le diamètre mesure 100 mètres et même plus. Sans doute, outre le désir de produire un effet intime, plus artistique, l'inconvénient en question a-t-il suggéré l'idée de la construction d'Odéons, petits théâtres couverts, où la voix de l'acteur et le son des instruments de musique recevaient l'ampleur nécessaire grâce à l'influence du plafond en bois. En outre, dans les grands théâtres de l'époque antique dernière, qu'on doit considérer comme des exagérations d'architecture, on attachait très probablement plus de valeur à la mimique et au chant qu'à la déclamation.

L'Odéon construit par Périclès à Athènes l'an 450 avant J. C., d'après les fouilles les plus récentes, formait un édifice rectangulaire d'environ 40 mètres de longueur de côtés. Selon les récits des historiens, il contenait de nombreux supports, orai-

berichten, enthielt er zahlreiche, wohl hölzerne Stützen, auf denen sich ein das Zelt des Xerxes nachahmendes spitzes Dach erhob. Zur Herstellung desselben wurden in Anbetracht der großen freien Weiten die Masten der in den Perserkriegen erbeuteten Schiffe verwendet. Wie hier kamen auch sonst in ein und derselben Stadt gelegentlich offne und gedeckte Theater nebeneinander vor. So rühmt Statius bei seiner Vaterstadt Neapel den „Doppelbau des offnen und gedeckten Theaters", „geminam molem nudi tectique theatri" und von dem etwa 1500 Personen fassenden kleinern Theater in Pompeji bezeugt die Inschrift:

„C. Quinctius C. f. Valgus, M. Porcius M. f. duovir(i) dec(urionum) decr(eto) theatrum tectum fac(iundum) loc(arunt) eidemq(ue) prob(arunt)", d. h. „Gaius Quinctius Valgus, Sohn des Gaius, Marcus Porcius, Sohn des Marcus, Duumvirn, haben nach Ratsbeschluß den Bau des bedeckten Theaters verdungen und gut geheißen."

Wenn Fiechters Annahme zutrifft, daß das verschiedentlich festgestellte Bühnendach der Ueberrest vom Dach eines alten theatrum tectum sei, aus dem sich mit Aufnahme des griechischen offnen Zuschauerraums das spätrömische Theater entwickelt habe, so hat das antike Theater einen eigenartigen Kreislauf genommen, indem es vom ursprünglichen überdeckten Theater zum großen offnen Bau mit gar keinem oder nur über der Bühne angebrachtem Dach überging, um schließlich aus klanglichen Rücksichten wieder zum kleinern, überdeckten Raum zurückzukehren.

Mit dem Untergang der Antike verliert das Theaterwesen an Bedeutung und erst nach langen Jahrhunderten, nachdem das Mittelalter mit seiner Mysterienbühne vorübergezogen ist, wird wieder auf das klassische Schauspiel und auf die klassische Bühnenanlage zurückgegriffen. Besonders die Akademien bemühen sich in dieser Hinsicht und lassen Bauten wie das um 1580 errichtete, noch

decr(eto) theatrum tectum fac(iundum) loc(arunt) eidemq(ue) prob(arunt), i. e. „Gaius Quinctius Valgus, son of Gaius, Marcus Porcius, son of Marcus, duumviri, have ordered and approved the construction of the covered theatre according to the resolutions of the counsellors".

Fiechter conjectures, that the stage-roof means the remainder of a former theatrum tectum, from which the late-Roman theatre has been developped by the introduction of the open Greek auditorium. If this conjecture is acceptable, then the antique theatre has had a curious development, starting from an originally covered theatre, passing to a large open construction without any roof or with a roof on the stage merely, and finally returning to the smaller, covered space from acoustic reasons.

The theatre loses its importance after the destruction of antique culture, and only centuries later, after the mediaeval mystery-plays one returns to the classical drama and the classical theatre. Especially the academies are active in this direction and erect structures like the well preserved Teatro Olimpico n Vicenza, built about 1580. But a few decades later times haved change again: the princely courts become more prominent and splendid theatrical performances become an important part of the social life. These demands cannot any more be satisfied by the antique theatrical structure, and it is replaced by the deep but narrow stage, of which we see the first example in the Teatro Farnese, built in Parma 1618 by Giovanni Batista Alcotti. To this theatre is closely connected

semblablement en bois, sur lesquels s'élevait un toit pointu imité du Xerxès. En raison des grandes largeurs libres, on employa pour sa construction la plupart des navires capturés dans les guerres contre les Perses. De même qu'ici, on vit s'élever à l'occasion dans la même ville, l'un près l'autre, des théâtres en plein vent et des théâtres couverts. C'est ainsi que Statius célèbre à Naples, sa ville natale, la double construction d'un théâtre à ciel ouvert et d'un théâtre couvert „geminam molem undi tectique theatrie". Un autre témoignage nous est fourni par l'inscription suivante du petit théâtre de Pompeï, où pouvaient trouver place environ 1500 spectateurs:

„C. Quinctius G. f. Valgus, M. Porcius M. f. duovir(i) dec(urionum) decr(eto) theatrum tectum fac(iundum) loc(arunt) eidemq(ue) prob(arunt); c'est-à-dire: Gains Quinctius Valgus, fils de Gains Marcus Porcius, fils de Marcus, duumvirs, ont, d'après une délibération du conseil, décrété et approuvé la construction du théâtre couvert.

S'il faut en croire Fiechter, d'après lequel le plafond de scène constaté à différents endroits serait le reste d'un ancien theatrum tectum, ayant plus tard donné naissance au théâtre romain de l'époque dernière, avec adoption de l'enceinte grecque découverte pour les spectateurs, le théâtre antique aurait alors parcouru un cercle bizarre, passant du théâtre primitif recouvert au grand édifice découvert, sans toit ou avec toit seulement sur la scène, pour revenir finalement, par des considérations mesquines, au petit espace recouvert. La fin de l'antiquité fit perdre au théâtre son importance, et de longs siècles s'écoulèrent avant que le Moyen âge, avec ses Mystères, disparût pour faire place de nouveau à l'acteur et à la scène classiques. Les Académies principalement se sont acquises un grand mérite à cet égard, en faisant construire des édifices tels que le théâtre Olympique (Teatro Olimpico), à Vicence, qui date de 1580 et est encore aujourd'hui bien

heute wohlerhaltene Teatro Olimpico in Vicenza entstehen. Aber schon nach wenigen Jahrzehnten beginnen sich die Zeiten wieder zu wandeln, indem die Fürstenhöfe immer mehr hervortreten und an ihnen das gesellschaftliche Leben und das prunkvolle Schaustück eine bedeutende Rolle zu spielen beginnen. Den daraus sich ergebenden Forderungen vermag die breite antike Bühnenform nicht mehr zu entsprechen, und es entwickelt sich daher die tiefe aber schmale. Kulissenbühne, für welche das von Giovanni Battista Aleotti im Jahre 1618 erbaute Teatro Farnese in Parma das erste uns bekannte Beispiel bietet. In engstem Zusammenhang damit ergibt sich dann weiter das Logen- und Rangtheater, welches uns zuerst um 1630 in Venedig entgegentritt und das darauf abzielt, die Zuschauer eng um die bauliche Mittelachse zusammenzudrängen, und ihnen dadurch Einblick in die Tiefe der Bühne zu gestatten. Bei den damaligen Aufführungen spielt zwar den gesellschaftlichen Verhältnissen entsprechend das Sehen und Gesehenwerden eine Hauptrolle, aber allmählich wendet sich die Aufmerksamkeit in immer steigendem Maße der Musik und damit der Frage der Hörsamkeit zu. Eigentümlicher Weise macht man für die letztere fast nur die Grundrißgestalt des Zuschauerraums verantwortlich und man bemüht sich infolgedessen eine „akustische Linie" zu ergründen, nach welcher dann die Anlage eingerichtet wird. So baut Soufflot im Jahre 1756 das Theater in Lyon über einer Ellipse, ebenso Piero Marini im Jahre 1776 das Teatro de la Scala in Mailand, dessen Grundriß noch in der neuen Oper in Paris von Garnier nachklingt. Der Lyra- oder Glockenform folgen die Oper in Berlin (1743) und das Stadttheater in Mainz, während das Hoftheater in Dresden und die Oper in Wien nach dem Hufeisen gebaut sind. Am Hofburgtheater in Wien bewährt sich die ursprünglich gewählte Lyraform so wenig, daß sie alsbald geändert werden muß und

the box- and gallery-structure, which we meet for the first time in Venice 1630, and which has the intention to collect the auditors closely around the middle-axis and thus to give them insight into the depht of the stage. At the performances of that epoch it was of prime importance for the public to see and to be seen. according to the social customs, but by and by the attention is directed to music and to the acoustic problems. It is strange, that at that time the ground-plan of the auditorium was considered exclusively responsible for the acoustic qualities, and in consequence one endeavoured to find an „acoustic line", which determined the plan of construction. Thus Soufflet builds in 1756 the theatre in Lyon in the form on an ellipse, simillary Piero Marini in 1776 the Scala in Milan, and this plan is still reechoed in Garnier's new Paris opera. The Berlin opera (1743) and the Mayence theatre have the shape of a lyra or a bell, the Dresden theatre and the Vienna opera take their model from the horse-shoe. In Vienna the original lyra-form proved so unsatisfactory, that it was soon replaced by the horse-shoe-line.

One believed to have satisfied all acoustic demands in the searching of a ground-plan corresponding to the theoretical maxims, erecting the auditorium as a perpendicular cylinder with any sort of ceiling. The architectural ideas has horizontal direction. One does not take into consideration the direction of the other sound waves passing oblique up or down. In reality the problem is one of space. The entire construction must be taken as one and must be logically

conservé. Mais quelques dizaines d'année plus tard, ce premier essor se ralentit et les temps changent avec les cours des princes, dont la sphère d'influence accapare de plus de plus en plus toute la vie sociale Celle-ci tourne entièrement autour de l'existence du prince, et le spectacle luxueux commence à jouer un rôle important. Les exigences augmentant en conséquense, la large forme de la scène antique n'y répond plus, et l'on voit apparaître alors la scène profonde, mais étroite, avec les coulisses. Le premier théâtre de ce genre nouveau le plus connu est le théâtre Farnèse, à Parme, bâti en 1618 par Giovanni Battista Aleotti. De pair avec l'inauguration nouvelle, marche bientôt le théâtre avec loges et avec rangs, dont le premier, construit en 1630 à Venise, a pour objet de serrer étroitement les spectateurs autour de l'axe mitoyen de l'édifice, en leur permettant ainsi à d'embrasser de l'œil la scène dans sa profondeur. Aux représentations d'alors, les conditions de la vie mondaine, consistant à voir et à se faire voir, entraient pour la majeure partie en ligne de compte. Néanmoins, l'attention se détourna peu à peu et de plus en plus vers la musique, et par suite la question de l'acoustique fut mise en cause. Chose singulière, on fait incomber la responsabilité de cette dernière uniquement à la structure fondamentale de l'espace réservé aux spectateurs, et l'on s'efforce en conséquence de créer une „ligne acoustique", d'après laquelle la construction sera dirigée. On voit Soufflot bâtir en 1756 le théâtre de Lyon sur une ellipse, de même que Pietro Marimi, en 1776, édifie à Milan le théâtre de la Scala, dont le plan fondamental a été repris par Garnier pour la construction du nouvel Opéra à Paris. L'Opéra de Berlin (1743) et le théâtre municipal de Mayence suivent la forme en lyre on en cloche, pendant que le théâtre de la cour, à Dresde, et l'Opera de Vienne, affectent celle en fer à cheval. La forme en lyre, primitivement choisie pour le théâtre

zwar wird sie in eine Hufeisenlinie umgewandelt.

Mit diesem Suchen nach einer den theoretischen Anforderungen entsprechenden Grundrißgestalt, über welcher man das Zuschauerhaus als senkrechten Zylinder mit irgend einem Deckenabschluß errichtet, glaubt man den wichtigsten Forderungen der Hörsamkeit entsprochen zu haben. Man denkt also gewissermaßen nur in der wagerechten Ebene, ohne zu überlegen, welchen Weg die übrigen, schräg nach oben oder unten verlaufenden Schallstrahlen zu gehen suchen. In Wirklichkeit handelt es sich eben um eine räumliche Aufgabe, bei der es darauf ankommt, den ganzen Aufbau als einheitliches Gebilde zu erfassen und folgerichtig zu durchdenken, wie dies zum Beispiel in den siebenziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts bei dem Entwurf zu einer Volksoper in Paris geschehen ist. Die Architekten Davioud und Bourdais gestalteten diesen so, daß die Rückwürfe nicht mehr als 17 m Umweg gegenüber den unmittelbaren Schallstrahlen zurückzulegen hatten und infolgedessen die von der Bühne ausgehenden Töne vorteilhaft zu verstärken vermochten. Noch weiter ging man neuerdings bei der Hill Memorial Hall in Michigan, indem man den Raum ohne Trennung in Decke und Wand als Paraboloid ausbildete, um ein mehrfaches Hin- und Herwerfen der vom Podium ausgehenden Schallstrahlen möglichst zu vermeiden.

Kehren wir aber zunächst noch einmal zu den Theatern des 17. und 18. Jahrhunderts zurück, so muß bei diesen auf die überaus reichliche Verwendung des Holzes aufmerksam gemacht werden. So war das im Jahre 1748 eröffnete, vermutlich von Giuseppe Galli-Bibiena erbaute Opernhaus in Warschau vollständig in Holzfachwerk ausgeführt; und ebenfalls mit großem Holzaufwand war von Giusti in den Jahren 1688 bis 1690 das Opernhaus zu Hannover in einen massiven, nahezu rechteckigen Saal

treated as has been done f. inst. in the seventies of the past century in the plan of the „people's opera house" in Paris. The architects Davieod and Bourdais planned out their construction in such a manner, that the reflections never had to travel more than 17 m beyond the primary soundwaves, and thus they were able to strengthen the sounds coming from the stage. Still more radical the plan of the Hill Memorial Hall in Michigan: the entire space, without any subdivisions into ceiling and wall is constructed in the form of a paraboloid, in order to avoid as much as possible the repeated reflection of the sound-waves coming from the podium.

Returning once more to the theatres of the 17th and 18th centuries, I should like to point to the abundant use made of wood in their construction. The Warsaw opera house (opened in 1748, probably built by Giuseppe Galli-Bibiena) was erected in wood completely, and similarly extensive use was made of wood in the in a massive, almost rectaugular hall of 21,5 m breadth and 44,5 m leugth built into the Hannover opera 1688—1690 by Giusti. Of course the acoustic coditions are much improved, because wood is easily brought into vibrations and thus imparts more fullness and power to the original sound. But on the other hand the danger of fire is increased, and in faet experiences in this direction have been frequent. In 1755 it was therefore found advisable, to construct the Pergola theatre in Florence in massive brick. The consequence was bad acoustic effect. A similar experience was made in the Teatro Communale of Bologna, built about

de la Hofburg, à Vienne, ne donnant pas les résultats attendus, on la change bientôt pour la transformer en forme de fer à cheval.

Par ces efforts vers une structure fondamentale répondant aux conditions théoriques requises, en faisant de l'enceinte des spectateurs un cylindre vertical surmonté d'une toiture quelconque, on pensait avoir satisfait aux exigences les plus sérieuses de l'acoustique. On se préoccupe donc uniquement du plan horizontal, sans se soucier des autres directions prises obliquement vers le haut ou vers le bas par les rayons sonores. En réalité, il s'agit d'un simple problème d'espace, dont la solution consiste à considérer tout l'édifice comme une création d'ensemble, et à l'imaginer en conséquence, comme il arriva par exemple vers 1870 pour le projet d'un opéra populaire, à Paris. Les architectes Davioud et Bourdais l'élaborèrent de telle sorte que les répercussions n'avaient pas plus de 17 mètres de détour à parcourir par rapport aux rayons sonores immédiats, et pouvaient par suite renforcer avantageusement les sons partis de la scène. On a été plus loin encore récemment pour le Hill Memorial Hall, à Michigan, en donnant à l'espace sans séparation au plafond et à la paroi une forme paraboloïdale, afin d'empêcher autant possible le va-et-vient répété des rayons sonores provenant du podium.

Revenons maintenant aux théâtres du XVIIe et du XVIIIe siècles. A remarquer tont d'abord l'emploi abondant du bois dans leur construction. L'Opéra de Varsovie, ouvert en 1748, et attribué à Giuseppe Galli-Bibiena était un édifice totalement en bois. Le bois fut de même largement employé de 1688 à 1690 par Giusti pour l'Opéra de Hanovre, édifice massif, avec une salle rectangulaire de 21^{m} 5 de largeur et de 44^{m} 5 de longueur. Un pareil mode de construction est certes très favorable à l'acoustique, le bois entrant facilement en vibration et prêtant par là au son primitif plus de force et d'ampleur. Mais d'un

von 21,5 m Breite und 44,5 m Länge eingebaut worden. Eine solche Herstellungsart ist zwar der Hörsamkeit sehr günstig, da das Holz leicht in Mitschwingung gerät und dadurch dem Urton eine größere Fülle und Stärke verleiht; aber andererseits bedingt sie eine hohe Feuergefährlichkeit, welche in der Tat zu manchen üblen Erfahrungen geführt hat. Man entschließt sich daher im Jahre 1755 in Florenz, das Theater Pergola mit einem völlig massiven Zuschauerraum aus verputztem Ziegelmauerwerk auszustatten. Dabei fällt jedoch die Hörsamkeit mangelhaft aus, was bereits die Zeitgenossen als eine Folge dieser massiven Ausführung erkannt haben. Aehnlich geht es bei dem um 1760 von Antonio Galli-Bibiena erbauten Teatro Communale in Bologna. Man kann es daher den damaligen Fachmännern sehr wohl nachfühlen, daß sie von der ausschließlich massiven Bauart alsbald wieder Abstand nehmen, ja daß sie die Mitschwingungsfähigkeit des Holzes noch besonders nutzbar zu machen suchen. In diesem Sinn wird zum Beispiel bei der Wiederherstellung des großen Opernhauses in Dresden im Jahre 1763 unter dem Orchester ein halbzylindrischer Resonanzboden angeordnet, wie er ähnlich schon in Turin Verwendung gefunden hatte.

Auch sonst bringt das sich immer stärker entwickelnde Theater- und Konzertwesen neue wertvolle Anregungen. Es sei nur der Gedanke des versenkten Orchesters genannt, den bereits Joh. Georg von Sachsen in seinem 1667 erbauten Komödienhaus verwirklicht. Er wird späterhin von Schinkel erneut befürwortet und dann von Semper und Wagner wieder aufgegriffen. Letzterer fügt in seinem 1876 eröffneten Bayreuther Festspielhaus noch die Ueberdeckung des Orchesters hinzu. Außerdem geht er bewußt auf das antike Amphitheater zurück. Zwar gestattet die tiefe schmale Kulissenbühne nicht die Verwendung des vollen Halbkreises für den Zuschauerraum, da dann den seitlichen Plätzen jede

1760 by Antonio Galli-Bibiena. It is easily understood therefore, why the architects of that epoch turned from the massive construction to a still more subtle use of wood. Thus at the renovation of the Dresden opera in 1763 a half-cylindric floor was added as a sort of resounding board below the orchestra; a similar device had already been applied in Torino.

The vigorous development of theatre and concert-life leads to some other valuable ideas. The lowered orchestra is first mentioned in the comedy-house built 1667 by Joh. Georg of Saxony. Schinkel later recommends this idea, and Semper and Wagner come to practical results. In the Bayreuth „Festspielhaus" the orchestra is not only lowered, but also covered. Wagner besides returns to the antique amphitheatre. The narrow, deep stage does not permit the use of the full half-circle in the auditorium, since from the seats at the sides the stage could not possibly be seen at all. But it was sufficient to cut out the middle sector, to which were added an upper row of boxes and a gallery without the customary sideboxes. The auditorium is subdivided within its rectangular outer walls by a number of side walls (Ill. 9) which serve to regulate the enternig and leaving of the house, and besides are of aesthetic importance by subdividing the big levels. They also influence the acoustic conditions considerably. The reflection is regulated in such a manner that each sound wave coming from the stage, makes the side wall on which it strikes the centre of a new wave, i. e. it causes at that place a slight reflection, which is spread in all

autre côté, elle augmente le danger d'incendie, et les tristes expériences sous ce rapport ont malheureusement justifié les craintes. On se décida donc, en 1755, à Florence, à construire le théâtre Pergola avec une enceinte pour les spectateurs complètement massive, en briques recouvertes d'un crépi. Mais l'acoustique y est défectueuse, et les contemporains s'empressent d'attribuer ce défaut à la construction massive. Il en va de même pour le théâtre communal de Bologne, œuvre d'Antonio Galli-Bibiena, en 1760. On peut donc très bien comprendre le sentiment qui détermina à ce moment les hommes du métier à renoncer bientôt à ce genre de construction, pour s'efforcer d'utiliser de nouveau les propriétés vibratoires du bois. En ce sens, par exemple, lors de la reconstruction du grand Opéra à Dresde en 1763, on disposa sous l'orchestre une résonnance demi-cylindrique, semblable à celle déjà employée à Turin.

D'ailleurs, le développement du goût pour le théâtre et le concert vient susciter des suggestions nouvelles, très appréciables. C'est d'abord l'orchestre placé en contre-bas, idée réalisée déjà par Jean Georges de Saxe pour la Comédie, construite en 1667, et reprise plus tard par Schinkel, puis par Semper et Wagner. Ce dernier ajoute même une toiture sur l'orchestre, dans son théâtre ouvert à Bayreuth en 1876. En outre, il revient en pleine connaissance de cause à l'amphithéâtre antique. Certes la scène à coulisses, profonde et étroite, ne permet pas l'emploi d'un demi-cercle complet pour l'enceinte des spectateurs, car alors les places de côté auraient été dans l'impossibilité de voir. Il suffit de couper le secteur du milieu, en y ajoutant seulement un rang de loges supérieur et une galerie, et en renonçant aux loges de côté jusque là habituelles dans le théâtres. La surface en forme de coin ainsi destinée aux spectateurs est limitée à l'intérieur de l'enceinte rectangulaire

Abb. 9—11. Wellenverlauf in einem Zuschauerraum mit keilförmigem Grundriß. Wellenausgang links an der Schmalseite (Mitte der Bühnenöffnung).

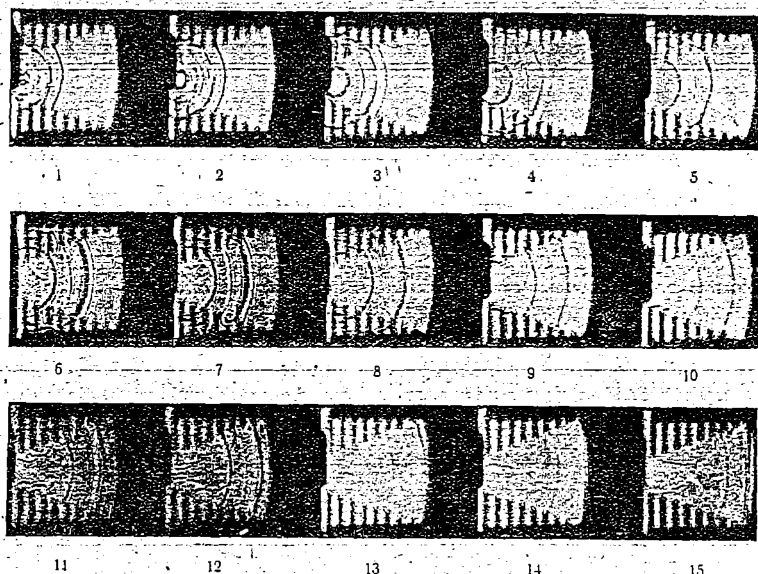


Abb. 9. Rechteckiger Gesamtraum. Keilform durch Scherwände hergestellt. (Festspielhaus in Bayreuth.)

Sicht unmöglich gewesen wäre; aber es genügt, den mittleren Sektor herauszuschneiden, welchem unter Verzicht auf die bei den bisherigen Theatern üblichen Seitenlogen nur eine obere Logenreihe und eine Gallerie angefügt werden. Die so für die Zuschauer bestimmte keilförmige Grundfläche wird innerhalb der rechteckigen Umfassung durch eine Anzahl von seitlich vortretenden Scherwänden abgegrenzt (Abb. 9), welche nicht nur den Zu- und Abgang regeln und den Raum künstlerisch gliedern sollen, sondern überdies die Hörsamkeitsverhältnisse des Theaters ganz erheblich beeinflussen. Wie die kinematographisch mit dem an anderer Stelle beschriebenen Wellenapparat**) gemachten Aufnahmen zeigen, voll-

**) Michel, Hörsamkeit großer Räume. Braunschweig 1921, Verlag F. Vieweg & Sohn.

directions equally in spherical form (Ill. 10). Besides the primary soundwave enters into the space between the side-walls and is there reflected according to the direction of its propagation either by the surrounding wall (as is seen in Ill. 7—12) or (in case it hits the side-walls obliquely) it is thrown to and fro between these side-walls and thus weakenend so much, that is becomes ineffective in the auditorium. In general the latter case will occur, so that a disagreeable reflection from the sides will hardly be experienced. This explains in the main the excellent acoustic qualities of the Bayreuth house. If Moritz [1])

[1]) E. Moritz: The antique theatre. Berlin 1910 (E. Warmuth) p. 20.

par un certain nombre de parois formant latéralement saillie (Fig. 9), destinées non-seulement à régler l'entrée et la sortie et à donner à la salle un cachet artistique, mais ayant encore pour but d'influer très sérieusement sur les conditions d'acoustique du théâtre. La répercussion se fait alors de telle façon, que l'onde sonore immédiate partie de la scène donne naissance à une onde nouvelle à chaque tête de paroi qu'elle rencontre, c'est-à-dire qu'elle y provoque une répercussion qui, bien que faible, s'étend uniformément en tous sens, sous la forme d'un cercle. (Fig. 10.) De plus, l'onde immédiate pénètre dans les intervalles des parois saillantes, d'où elle est rejetée, selon la direction dans laquelle elle se propage, soit par la paroi d'enceinte s'étendant à l'extrémité, comme on peut s'en rendre compte sur les figures

244

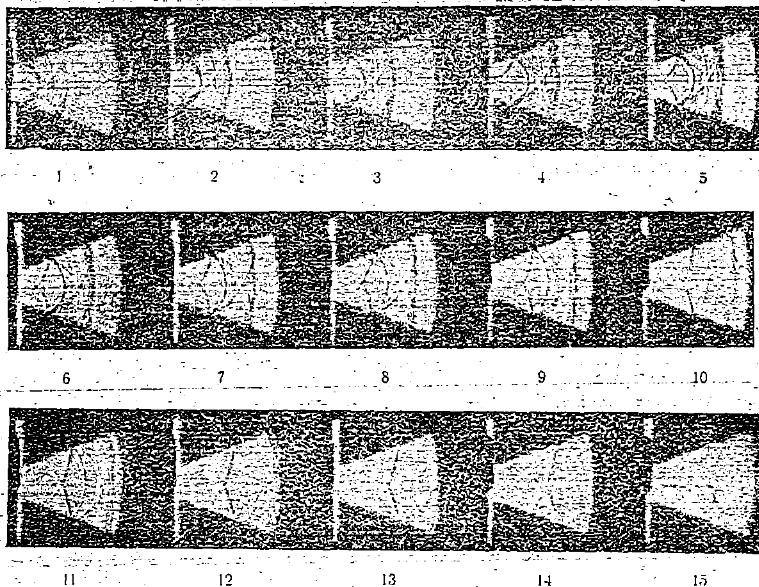


Abb. 10. Schräglaufende ebene Seitenwände.

zieht sich nämlich die Rückwurfbildung in der Weise, daß die von der Bühne ausgehende unmittelbare Schallwelle jeden Scherwandkopf, auf den sie trifft, zum Mittelpunkt einer neuen Welle macht, d. h. sie ruft an ihm einen wenn auch nur schwachen Rückwurf hervor, der sich nach allen Seiten hin gleichmäßig, also in Gestalt eines Kreises ausbreitet. Außerdem dringt die unmittelbare Welle in die Zwischenräume der Scherwände ein und wird dort je nach ihrer Fortpflanzungsrichtung entweder von der am Ende sich durchziehenden Umfassungswand zurückgeworfen, wie die Teilabbildungen 7 bis 12 erkennen lassen, oder sie wird, soweit sie schräg auf die Scherwände trifft, zwischen diesen hin- und hergeschleudert und dadurch so geschwächt, daß sie sich beim Wiederheraustreten in den Zuschauerraum kaum noch bemerkbar machen kann.

ascribes them to the light construction, he may be right in a certain measure. But certainly the distribution of space is still of greater importance, as has been explained.

The reflections from the background of the auditorium follows the primary sound so quickly for the last rows of seats, that it is no more perceived separately, but only as augmentation of the sound. Until it has reached the front rows it has lost so much strenght however, that it cannot have a disturbing effect any more in spite of its late arrival A group of modern theatres follow the Bayreuth idea and may therefore be called the Wagner-theatres. To this group belong the Prinz-Regenten theatre in Munich and the Schiller theatre in Charlotten-

partielles 7 à 12, ou bien, en tant qu'elle rencontre obliquement les parois saillantés, elle est ballottée entre celles-ci et par suite tellement affaiblie, qu'elle n'est pour ainsi dire plus perceptible en se répandant dans l'enceinte des spectateurs.

C'est généralement ce dernier cas qui se produit, de sorte que l'on n'a presque pas à redouter de répercussion latérale nuisible. De là s'explique en grande partie l'acoustique favorable de la salle d'Opéra de Bayreuth. Lorsque Moritz l'attribue à la légèreté de la construction,*) il peut bien avoir raison dans un certain sens, mais pas absolument néanmoins. L'ensemble total de la disposition de l'enceinte y contribue même pour une très grande part, ainsi qu'il ressort de tout l'exposé ci-dessus.

*) E. Moritz. Le théâtre antique (Das antike Theater) Berlin 1910. E. Warmuth. S. 90.

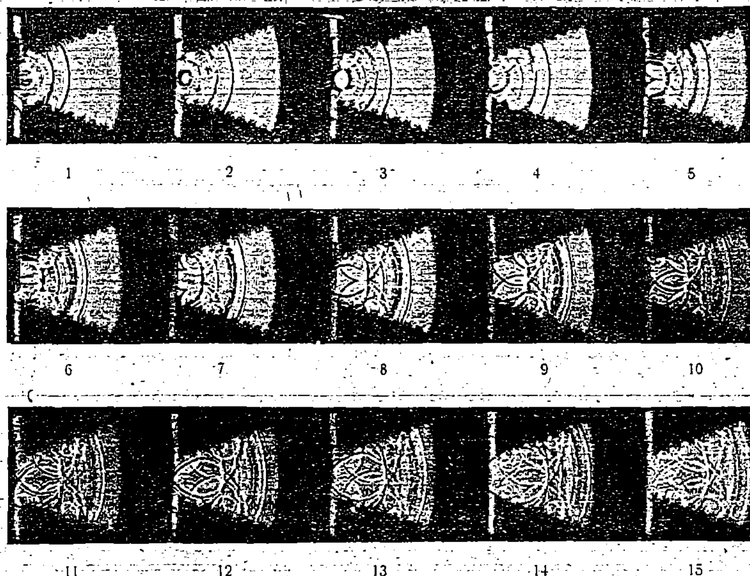


Abb. 11. Schräglaufende Seitenwände, die durch tiefe Halbkreisnischen gegliedert sind. (Prinzregententheater in München.)

Im allgemeinen wird der letztere Fall vorliegen, so daß also störender Rückwurf von den Seiten her kaum zu befürchten sein wird. Damit erklärt sich zum großen Teil die günstige Hörsamkeit des Festspielhauses. Wenn Moritz sie der leichten Bauweise zuschreibt*), so mag dies wohl in gewissem Maß zutreffen, aber nicht ausschließlich; vielmehr kommt der Gesamt-Raumanordnung ein erheblicher Anteil zu, wie aus dem Gesagten hervorgeht.

Der auf Teilbild 15 der Abb. 9 sich entwickelnde Rückwurf aus dem Hintergrund des Zuschauerraums folgt für die letzten Sitzreihen so rasch auf den Urton, daß er nicht getrennt wahrgenommen, sondern nur als Verstärkung empfunden wird. Bis er aber die vorderen Sitzreihen erreicht,

*) E. Moritz, Das antike Theater. Berlin 1910, Verlag E. Warmuth, S 90.

burg. Since they have excited considerable attention when they were built, it will be good to enter here into a short discussion of their leading ideas, all the more, because the discussion as to the advantages of the wedge-shaped form of the plan is by no means closed yet, and the results obtained here may be usefully applied to other types.

Let us assume we had to do with an auditorium enclosed by level vertical walls. In this case a sound-wave coming from the stage will be propagated as is sketched in illustration 11. These sketches have been made cinematographically with the help of an apparatus described in another

La répercussion du fond de l'enceinte des spectateurs suit si rapidement le son primitif pour les derniers rangs de sièges, qu'elle n'est pas perçue séparément, mais seulement comme renforcement. Mais avant de parvenir aux places de devant, elle a déjà tellement perdu de sa force, que malgré le retard, elle ne peut plus produire d'effet fâcheux.

Parmi les théâtres ayant suivi l'exemple de l'Opéra de Beyreuth, et pouvant ainsi se réclamer du groupe des théâtres de Wagner, il convient de citer surtout le théâtre du Prince Régent, à Munich (1899-1901) et le théâtre Schiller, à Charlottenbourg (1905-1906). La grande faveur dont jouissent ces théâtres depuis leur existence, peut bien être due d'abord à ce que les jugements ne sont pas clos sur l'influence de la

hat er schon soviel an Stärke eingebüßt, daß er trotz der Verspätung nicht mehr lästig zu fallen vermag.

Unter den Theatern, welche an das Bayreuther Festspielhaus anknüpfen, und daher mit diesem zusammen als die Gruppe der Wagnertheater bezeichnet werden können, sind hauptsächlich das Prinzregententheater in München (1899-1901) und das Schillertheater In Charlottenburg (1905-1906) zu nennen. Bei der großen Beachtung, welche sie seit ihrem Entstehen gefunden haben, mag auf sie noch besonders eingegangen werden, zumal über den Einfluß der keilförmigen Grundrißgestalt das Urteil noch keineswegs abgeschlossen ist und die einschlägigen Betrachtungen auch auf andere Typen sinngemäß Anwendung finden.

Nehmen wir zunächst an, wir hätten es lediglich mit einem von glatten senkrechten Wänden umschlossenen Sektor als Zuschauerraum zu tun, so wird eine von der Bühne ausgehende Welle den aus nebenstehender Bilderreihe (Abb. 11) ersichtlichen Verlauf nehmen. In der Betrachtung derselben darf man sich dadurch nicht irre machen lassen, daß aus technischen Ursachen des Versuchs unmittelbar hinter dem ersten Wellensystem sogleich noch ein zweites folgt. Letzteres spricht sich zwar weniger kräftig aus, hat aber den Vorzug, daß es klarer und reiner in der Form ist und sich daher ganz besonders zur Beobachtung eignet. Prüfen wir seinen Verlauf näher, so erkennen wir, daß sich an die fortschreitende unmittelbare Welle je ein Rückwurf von den Seitenwänden her anschließt. Zu beachten ist dabei die durch Interferenz oder Einschwingung sich ergebende Verstärkung am Durchschnittspunkt der Wellen. Einen in der Mitte der Sitzreihen befindlichen Hörer erreichen die Rückwürfe der Seitenwände erst geraume Zeit nach dem unmittelbaren Schall. Befindet sich aber der Hörer am Ende der Reihe, also nahe

place.[1]) From technical reasons in experimentnig the first system of waves is immediately followed by a second system, which is less distinctly pronounced, but has the advantage o clearer form and is better fit for observation. Closer inspection shows that the primary wave is followed by a reflection from each side-wall. Not to be neglected the augmentation of sound by interference at the point where the waves meet each other. A hearer in the middle row will perceive the sounds reflected from the side wall considerably later than the primary sound. But a listener at the end of the row of seats, near the side wall, receives the directly reflected sound almost at the same time as the primary sound, but the reflection from the opposite wall reaches him all the later. This may lead to disturbances. This explains, that in the Worms Volkstheater (1887—88) a disagreeably augmented sound was perceived on the sides of the wedge-shaped parquet and that the Prinzregenten theatre suffered from harsh reflections. Attempts of horrection by a change of the proscenium were of little effect. In the Prinzregenten theatre the lower part of the wall is not perfecty straight, but interrupted by weak projections. This has not much influence on the total effect of sound,

1) Michel: On the acoustic qualities of large spaces. Braunschweig 1921. Vieweg and sons.

construction fondmentale en aforme de coin, et ensuite à ce qu'on a tenu ingénieusement compte des considérations émises au sujet d'autres types d'édifiées.

Supposous tout d'abord que nous eussions uniquement à faire avec une enceinte de spectateurs entourée de parois verticales lisses, une onde partie de la scène suivra le chemin visible sur la série d'images ci-contre (Fig. 11). Les images ont été prises au moyen de l'appareil cinématographique pour ondes, décrit à une autre place.*) En les examinant, on ne doit pas se laisser tromper par le fait que pour des raisons techniques de l'essai, le premier système d'ondes est immédiadement suivi d'un second. Ce dernier se manifeste moins énergiquement, il est vrai, mais il a l'avantage d'être plus clair et plus pur dans sa forme, et de se prêter par suite tout spécialement à l'examen.

Si nous observons de plus près son parcours, nous reconnaissons qu'à l'onde immédiate progressante se raccorde chaque fois une répercussion venant des parois latérales. Il y a lieu ici de remarquer le renforcement produit au point d'intersection des ondes par l'interférence ou par une vibration. Les répercussions des parois latérales ne parviennent à un spectateur placé au centre de la rangée de sièges qu'un certain temps seulement après le son immédiat. Mais si ce spectateur se trouve à l'extrémite de la rangée de sièges. c'est-à-dire près d'une paroi latérale, il perçoit bien la répercussion presque en même temps que le son primitif, mais la répercussion venant de la paroi vis-à-vis lui arrive d'autant plus tard. Or il peut en résulter des troubles. C'est pour cette raison, par exemple, qu'au théâtre populaire de Worms (1887—1888), un fort écho

*) Michel. Acoustique des grandes salles. (Hörsamkeit großer Räume). Brunswick 1921. F. Vieweg a Fils, éditeurs.

einer Seitenwand, so erhält er zwar den Rückwurf derselben nahezu gleichzeitig mit dem Urton, aber von der gegenüberliegenden Wand erreicht ihn der Rückwurf um so später. Und dies kann zu Störungen führen. Damit erklärt es sich z. B., daß beim Volkstheater in Worms (1887—1888) auf den seitlichen Plätzen des keilförmig angelegten Parketts starker Nachhall auftrat und daß bei Eröffnung des Prinzregenten-Theaters über harte Seitenrückwürfe geklagt wurde.

Letzeres gab zu einer baulichen Änderung der Prosceniumsanlage Veranlassung, allerdings ohne daß damit der ungünstige Einfluß der Seitenwände ausgeschaltet werden konnte. Daß im Prinzregenten-Theater der untere Teil der Wand nicht vollständig gradlinig durchläuft, sondern durch schwach vortretende Lisenen gegliedert wird, ist ohne Belang hinsichtlich der Gesamtwirkung; denn bei der großen Länge der Schallwellen, spielen geringe Unebenheiten und Vorsprünge kaum eine Rolle. Beim oberen Wandteil sieht die Sache schon etwas anders aus, weil die Flächen hier durch Bogennischen gegliedert sind, welche schon verhältnismäßig beträchtliche Abmessungen gegenüber der Wellenlänge besitzen. Infolgedessen zeigt die sich hier ergebende Rückwurfwelle nicht mehr eine einheitliche klare Linie, sondern sie wird in zahlreiche kleine Wellen aufgelöst (Abb. 11), die in ihrer Gesamtheit lange nicht so störend zu wirken vermögen, wie die von einer ebenen Seitenwand zurückgeworfene Welle. Es wäre daher zweckmäßig gewesen, die nischenartigen Gliederungen bis zum Fuß der Seitenwand herunterzuführen. Ein Blick auf Abb. 9. zeigt allerdings, daß die Bayreuther Scherwände den Schall noch viel rascher und stärker zerstreuen.

Besonders ungünstig ist beim Prinzregententheater, daß die auf den nahezu ebenen unteren Wandteil treffenden Wellen unmittelbar auf die Sitzreihen

considering the considerable lenght of the sound-waves (up to 20 m) which are not affected by slight projections and uneven levels. Differently in the case of the upper part of the walls, interrupted by arches of larger dimensions in comparison to the wave length. In consequence the reflected wave is no more uniform and clear in shape, but is resolved into a number of little waves (Jll. 12) which taken together cannot have as much disturbing effect as a wave reflected from a level sidewall. Therefore it would have been advantageous to lead the arches down to the foot of the sidewall. A glance at ill. 10 shows however, that the Bayreuth side walls disperse the sound much quicker and more effectively.

In the Prinzregenten theatre an especial disadvantage lies in the fact, that the soundwaves striking the nearly level wall are reflected directly to the seats, while those waves striking the upper part of the wall are reflected obliquely upward and reach the listener only on a round-about way from the ceiling. In consequence they are weakened however and are no more of disturbing effect. Just the lower part of the wall seems to be the

se produisit aux places situées sur les côtés du parterre en forme de coin, et qu'à l'ouverture du théâtre du Prince Régent, des plaintes s'élevèrent sur la dureté des répercussions latérales. Ces plaintes donnèrent lieu à un remaniement de l'installation du proscenium, mais sans qu'on parvint à supprimer par la l'influence défavorable des parois latérales. Le tracé pas complètement rectiligne de la partie inférieure de la paroi, au théâtre du Prince Régent, formée de panneaux légèrement en saillie, est sans importance pour l'effet d'ensemble, car vu la grande longueur des ondes sonores, qui peut atteindre jusqu'à 20 mètres, chiffre rond, les petites inégalités et les saillies peu prononcées ne jouent aucun rôle. — Il en va un peu différemment pour la partie supérieure de la paroi, car ici les surfaces sont formées par des niches cintrées, qui possèdent déjà des dimensions relativement considérables par rapport à la longueur des ondes. L'onde de répercussion produite alors ne montre plus une ligne uniforme bien nette, mais se subdivise en une quantité de petites ondes (Fig. 12), qui, dans leur ensemble ne peuvent pas de longtemps exercer un effet aussi troublant que l'onde renvoyée d'une paroi latérale plane. Il eût donc été pratique de prolonger les formations en niches jusqu'au bas de la paroi latérale. Un coup d'œil sur la figure 10 montre, il est vrai, que les lourdes parois du théâtre de Beyreuth dispersent le son encore plus vite et plus fortement.

Une particularité très désavantageuse au théâtre du Prince Régent consiste en ce que les ondes venant frapper la partie inférieure de la paroi presque plane, sont renvoyés immédiatement sur les rangées de sièges, pendant que les ondes tombant sur la partie supérieure garnie de niches, rayonnent obliquement vers le haut, et par suite ne peuvent parvenir aux spectateurs qu'un moyen d'un détour par le plafond. Mais en vertu

zurückgeworfen werden, während diejenigen Wellen, welche auf den mit Nischen ausgestatteten oberen Wandteil entfallen, schräg nach oben ausstrahlen und daher nur auf dem Umweg über die Decke den Hörer erreichen können. Infolge des mehrfachen Hin- und Hergehens kommen sie aber nur verhältnismäßig geschwächt, also kaum noch störend auf den Hörer. Gerade der untere Wandteil scheint demnach die Hauptgefahr in sich zu bergen. Dies schließt freilich nicht aus, daß auch die ursprüngliche Proskeniumsanlage ungünstig gewesen sein mag und ihrerseits durch den Umbau verbessert wurde, was dann zur Hebung der gesamten Schallwirkung beitrug. Beim Schillertheater wurde infolge der im Prinzregententheater beobachteten ungünstigen Schallerscheinungen wieder insofern auf Bayreuth zurückgegriffen, als die seitlichen Umfassungswände nicht schräg der Keilform des Zuschauerraums angepaßt, sondern parallel zueinander gestellt wurden Auch hat man Scherwände eingebaut. Da diese aber nicht so kräftig wie in Bayreuth ausgebildet wurden, blieb ihre Wirkung hinter den Erwartungen zurück und es konnte dieser Grundfehler der Anlage nicht durch die alsbald ergriffenen Maßnahmen, wie Verkleiden der Seitenwände mit Holz, Riefen der Putzflächen und Tieferlegen und Reliefieren der Decke ausgeglichen werden. Bezüglich derartiger künstlicher Rauhungen müssen wir uns überhaupt gegenwärtig halten, daß für den Wellenverlauf die Tatsache, ob eine Fläche rauh oder glatt gehalten ist, keine Rolle spielen kann. Ueber die kleinen Unebenheiten einer Riefung oder einer Putzkörnung gleiten die großen Tonwellen einfach hinweg, ohne merkbar beeinflußt zu werden. Mit Recht hat daher Poelzig bei seinem Entwurf für ein Festspielhaus in Salzburg die Decke ganz kräftig mit sägeartigen Vorsprüngen gegliedert. Wir werden also immer wieder darauf hingeführt, daß lediglich die Form und die Größe eines Raums für den Verlauf der Schall-

seat of the danger. This need not exclude that the original proscenium was insufficient and was improved by the second construction.

The experiences made in the Prinzregenten theatre were utilized in the Schiller-theatre. An approach to Bayreuth was made by placing the embracing side walls parallel to each other, not obliquely, following the wedge-like shape of the auditorium (Ill. 13). Projecting little side walls were added, but their effect was disappointing owing to their less happy construction compared with Bayreuth. These fundamental faults of the plan could not be removed by wooden panelling, ceiling-relief etc. Such artifical roughnesses are practically of little effect for the dispersion of sound. The large soundwaves simply glide over the slight unevennesses, without being much affected. Poelzig was therefore right in his treatment of projections in the ceiling of the Salzburg-Festspielhaus, which he planned. We always come to the same result, the sound is principally affected by the form and the size of a building. Rough levels may diminish the strength of soundwaves, without being able to alter their direction.

de leur va-et-vient répété, elles n'arrivent que relativement affaiblies, et ne sauraient donc avoir d'effet fâcheux sur le spectateur. Le plus grand danger semble par conséquent résider dans la partie inférieure de la paroi, ce qui n'exclut nullement que la disposition primitive du proscenium ait pu être défavorable, non sans avoir subi de son côté un remaniement, d'où une augmentation de l'effet de sonorité total.

Les phénomènes acoustique défavorables constatés au théâtre du Prince Régent, engagèrent pour la construction du théâtre Schiller à revenir au système de Bayreuth, en ce sens que les parois d'enceinte latérale ne sont pas adaptées obliquement à la forme en coin de l'espace réservé aux spectateurs, mais sont disposées parallèlement les unes aux autres. (Fig. 13). On a également construit des parois lourdes, mais leur force n'étant pas aussi grande que celle des parois de Bayreuth, leur effet a déçu les espérances fondées sur elles, et ce défaut fondamental n'a même pas pu être compensé par les mesures rapidement prises, telles que le revêtement en bois des parois latérales, les cannelures des surfaces crépies, l'abaissement et les reliefs du plafond. En ce qui concerne ces sortes de retouches artificielles, il faut bien se représenter que le fait de la rugosité ou de la douceur polie d'une surface ne joue aucun rôle pour les parcours des ondes. Les grandes ondes sonores glissent simplement sur les rugosités ou sur les granules d'un crépi sans en être sensiblement influencées. C'est pourquoi dans son projet de salle des fêtes à Salzbourg, Poelzig a formé avec juste raison le plafond de saillies en manière de scies. Nous sommes donc toujours ramenés à la constatation que la forme et la grandeur d'une salle fournissent la mesure du parcours des ondes sonores et de leurs répercussions. Les rugosités données aux surfaces ne jouent en tout cas un rôle qu'en tant qu'elles

wellen und ihrer Rückwürfe maßgebend sind. Flächenrauhungen spielen allenfalls insofern eine Rolle, als sie dazu beitragen können, die Stärke auftreffender Schallwellen zu vermindern, aber ohne daß sie den letzteren einen anderen Weg, eine andere Ausbreitungsrichtung vorzuschreiben vermöchten.

Werden in einem mit amphitheatralischem Zuschauerraum versehenen Theater auch noch Ränge angeordnet, so geschieht dies entweder aus raumkünstlerischen und theatertechnischen Erwägungen wie beim Volkstheater in Worms oder aus örtlichen Erfordernissen wie bei dem 1906-1908 erbauten Hoftheater in Weimar. Für die Hörsamkeit werden dadurch aber keine Gesichtspunkte beigebracht, die etwas besonders Neues gegenüber den vorstehenden Darlegungen bedeuteten.

Schließlich wäre noch der Einfluß der Bühnenausstattung zu erwähnen. Stoffbehänge, sowie Kulissen und Soffiten aus Leinewand wirken stark schalldämpfend. Bei festem Hintergrund, Rundhorizont und dergl., wofür sich Vorläufer bereits im Jahre 1738 im Dresdener Opernhaus, dann 1748 im Opernhaus zu Warschau finden, ist die Gefahr von störendem Nachhall oder sogar Echo nicht ausgeschlossen. Andererseits neigen derartige Einbauten in gewissem Grade zu Mitschwingungen. Ganz besonders gilt letzteres von den neuerdings beliebten festen Dekorationen aus Holz.

If ranks are added to an amphitheatrical auditorium, the reasons are of an aesthetic or a technical nature, as in the "Volkstheater" of Worms, or of a local nature, as in the Weimar theatre built 1906—1908. The acoustic conditions are however not different in their basis from the one stated here.

Finally the influence of the stage-setting is to be considered Awnings, curtains, coulisses and soffits have a dampening effect. A solid background, "Rundhorizont" etc. (traces of which occur already in Dresden 1738 and Warsaw 1748) increase the danger of echo or exaggerated reinforcement of the sound. On the other hand structural parts of this kind have a tendency to resonance, especially the solid wooden decorations used with predilection at present.

peuvent contribuer à diminuer la force d'ondes sonores produites, imprimer à ces dernières une autre voie, une autre direction d'étendue. Si dans un théâtre où l'enceinte des spectateurs est disposée en amphithéâtre, on agence encore des rangs, c'est par des considérations d'ordre architectural ou d'ordre technique, comme au théâtre populaire de Worms, ou bien pour des motifs de nécessité locale, comme au théâtre de la cour, à Weimar, construit de 1906 à 1908. Mais cela n'apporte pour l'acoustique aucun point de vue nouveau capable de modifier l'exposé qui précède. Il y aurait lieu finalement de mentionner l'influence de la construction de la scène. Des tentures en étoffe, les coulisses et les soffites en toile ont un effet de sourdine très fort. Avec un fond de théâtre fixe, un horizon circulaire on autres agencements dont nous trouvons déjà des précureurs en 1738, à l'Opéra de Dresde, puis en 1748, à l'Opéra de Varsovie, le danger d'un écho unisible ou même d'un écho quelconque n'est nullement écarté. D'autre part, des constructions de ce genre ont toujours une tendance aux vibrations. Tel est surtout le cas pour les décors fixes en bois, qui jouissent d'une faveur toute récente.

Noten- u. Bücherbesprechungen

Neuerscheinungen auf dem Gebiete der englischen Chorliteratur

New publications in English Choral Literature

Musique chorale anglaise. (Récentes publications musicales et littéraires)

Von Dr. HUGO LEICHTENTRITT

Ueber das englische Musikleben haben die Musikliebhaber des Kontinents merkwürdig schiefe und unzulängliche Vorstellungen. Der jahrelange Krieg und die noch immer anhaltende, allen Geboten der Menschlichkeit und der Zivilisation hohnsprechende Entfremdung der Völker auch noch Jahre nach dem sogenannten „Friedensabschluß" machen es erklärlich, daß man in Deutschland nur vage Gerüchte gehört hat von einer aufstrebenden, an Talenten, an jugendlicher Energie und fortschrittlichem Geiste reichen jung-englischen Tonsetzerschule. Schwerer erklärlich ist es jedoch, daß man bei uns so wenig weiß von einer Jahrhunderte alten Spezialität der englischen Musik, dem englischen Chorgesang, der in seiner besonderen Art nirgends in der Welt seinesgleichen findet. Das kleine Holland kommt an Qualität des Chorgesangs dem englischen Muster am nächsten; Deutschland, das wahrlich nicht arm an guten Chören ist, hat gleichwohl im Durchschnitt nicht die hohe Kultur des englischen mehrstimmigen Gesanges aufzuweisen und ist überdies merkwürdig arm an guten a cappella-Chören. So dürfte es auch uns nicht überflüssig sein, von Zeit zu Zeit zu verfolgen, was jenseits des Kanals die Chormusik an neuen und bedeutsamen Leistungen aufzuweisen hat. Von einigen sei heute hier die Rede, ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, auf systematische Auswahl.

The music-lovers of the continent have curiously inadequate and wrong ideas of musical life in England. The long war and the barriers between the nations — still existing even years after the so called conclusion of peace, though contrary to all laws of humanity and civilisation — may account for the fact, that only vague rumors have reached Germany of a rising school of young English composers, abounding in talents, in youthful energy and progressive spirit. Harder however it is to explain, why so little is known on the continent of an English speciality, still in practice after a life of centuries: English chorus-singing, which in its special kind does not have its equal in any other country. In quality of chorus-singing little Holland comes nearest to the English model. Germany, in spite of her many excellent chorusses, falls somewhat short, in the average, of the high culture of English part-singing and is, moreover, curiously deficient in good a cappella-chorusses. Under these circumstauces it will not be superfluous for us, to be informed from time to time of what is happening in this field of art beyond the channel. The present essay intends to direct the attention of musicians to some important and interesting new English publications, withont any pretensions to completeness or systematic choice.

Rien d'aussi tortu que d'insuffisant que les idées que les amateurs continentaux concernant la vie musicale anglaise. La guerre ayant duré tant d'années, l'éloignement des peuples entre eux, honteux pour toutes les lois de l'humanité et de la civilisation, qui dure et durera probablement encore longtemps après la soi-disant conclusion de la paix expliquent suffisamment qu'on n'a entendu en Allemagne que des bruits vagues d'une école de compositeur, néo-anglaise, riche en talents élevés pleine de fraîcheur juvénile et d'esprit néologue. Il est autrement moins explicable qu'on manque chez nous tellement de connaissances concernant une spécialité de la musique anglaise, c'est-à-dire du chant choral anglais qui n'a pas d'égal dans le monde entier quant à son genre particulier. La petite Hollande approche le plus comme supériorité du chant choral de l'exemple anglais; l'Allemagne, bien que nullement pauvre de bonnes sociétés chorales, manque néanmoins généralement de la haute culture propre au chant anglais à plusieurs voix et est étonnamment pauvre de bons chœurs a çapella pardessus le marché. Il n'est donc pas superflu, à ce qu'il paraît, de poursuivre de temps en temps ce que la musique chorale d'outre-Manche fait voir comme représentations nouvelles et importantes. Nous parlerons de quelques-unes entre elles sans avoir la prétention d'être complets ni d'avoir choisi d'une façon systématique.

Edmund Horace Fellowes:

„The English Madrigal Composers" (Oxford, Clarendon Press 1921) ist ein umfassendes Buch über die Meister des englischen Madrigals und ihre Werke. Der künstlerische Wert des altenglischen Madrigals ist in Deutschland zu wenig bekannt. In England hat sich die Tradition der madrigalischen Kunstübung, manchen Abirrungen zum Trotz, doch im Wesentlichen erhalten, und im vergangenen Frühjahr erst hatten wir in Berlin und anderwärts Gelegenheit, die vollendete Vortragskunst der „English singers" zu bewundern. Wie vielen sonst erfahrenen Konzertbesuchern, waren die damals gesungenen englischen Madrigale etwas ganz Unbekanntes, ein neues künstlerisches Erlebnis, ein erlesener ästhetischer Genuß! Der Verfasser E. H. Fellowes hat sich um das englische Madrigal schon in früheren Jahren verdient gemacht durch seine umfangreiche Neuausgabe der alt englischen Madrigalwerke für den praktischen Gebrauch. Jene ganz vorzügliche und überaus reichhaltige, praktische Ausgabe wird nunmehr durch das vorliegende Buch ergänzt. Man darf es unbedenklich als eines der wertvollsten Werke bezeichnen, die über die alte mehrstimmige Gesangskunst jemals geschrieben worden sind. Einer vollkommenen Beherrschung des weitschichtigen Stoffes verbindet sich fessenlnde und klare Darstellung. Die ganze englische Kunstübung der Zeit von etwa 1575—1625 wird in interessanter und eingehender Art aufgerollt. Alle Meister von Rang, ein Byrd, Morley, Wealkes, Gibbons, Wilbye und viele andere werden dem Leser nahegebracht, nicht nur durch biographische Skizzen, durch eingehende Besprechung ihrer Werke, sondern durch kritische Studien über Stil, Technik, ästhetischen Wert, über die Aufführungspraxis. Das Werk kann allen denen aufs angelegentlichste empfohlen werden, die sich aus erster Hand über die bewundernswerte Kunst der alten Meister im mehrstimmigen Vokalsatz unterrichten

Edmund Horace Fellowes:

"The English Madrigal Composers" (Oxford, Clarendon Press 1921) is an extensive book on the masters of the English madrigal and on their works. One knows too little in Germany about the artistic value of the Old English madrigal. The tradition of madrigal-practice has, in spite of some aberrations, been preserved in England in the main up to the present time and last spring only we had occasion iu Berlin and in other German cities to admire the finished art of the "English singers". The English madrigals and motets sung at those occasions were something entirely unknown, a new artistic experience, a select aesthetic pleasure to many of our otherwise experienced concert-goers. Mr. Fellowes has already in former years done considerable work in this line by his comprehensive new edition of English madrigals for practical use. To this excellent edition he adds now his new book. One may without hesitation call it one of the most valuable books ever written on the old polyphonic vocal-literature. Its distinguishing traits are a complete mastery of the subject, and a clear, attractive manner of writing. The period in English music embracing about the years 1575—1625 is treated here in an interesting and detailed manner. All masters of high rank, Byrd, Morley, Wealkes, Gibbons, Wilbye and many others are made familiar to the reader not only by biographical sketches, but also by critical studies on their style, technical methods, aesthetic value, on the proper way of reproduction. The book may be urgently recommended to everybody who desires to get information from first hand on the

Edmund Horace Fellowes:

„The English Madrigal Composers" Oxford, Clarender Press 1921) est un livre universel concernant les maîtres du madrigal anglais et leurs œuvres. La valeur artistique du vieux madrigal anglais est trop peu connue en Allemagne. En Angleterre la tradition de l'art madrigalique s'est conservée, somme toute, et c'est seulement au printemps passé que nous avons eu à Berlin et ailleurs, l'occasion d'admirer l'art parfait que déploient les „English Singers". A combien d'habitués initiés des salles de concerts les madrigaux anglais, chantés à cette occasion, ont été quelquechose d'absolument inconnu, un nouvel évènement artistique, une jouissance esthétique exquise! L'auteur E. H. Fellowes a (il y a déjà quelques années) bien mérité du madrigal anglais par son édition d'œuvres madrigaliques anglaises anciennes en vue de l'usage pratique. Cette édition absolument excellente et extrêmement nourrie est maintenant complétée par le livre présent. On est en droit de l'appeler sans scrupule un des ouvrages les plus précieux qui aient été jamais publiés sur l'art ancien du chant à plusieurs voix. La maîtrise absolue sur la matière complexe s'unit à une exposition captivante et claire. Toute la pratique artistique de l'époque d'à peu près 1575 jusqu'à 1625 se déroule devant le lecteur d'une façon intéressante et subtile. Tous les maîtres d'un certain rang, les Byrd, les Morley, les Wealkes, les Gibbons, les Wilbye et beaucoup d'autres s'approchent du lecteur pas seulement à moyen d'esquisses biographiques et d'une explication intime de leurs œuvres, mais aussi par des études critiques sur leur style, leur technique, leur valeur esthétique, sur leur exécution en pratique. L'œuvre peut être chaleureusement recommandée à tous ceux qui veulent s'initier à l'art admirable d'éciture vocale à plusieurs voix des maîtres anciens. Puisqu'on peut célébrer, pas seulement en Angleterre, mais aussi en France et en Allemagne la resurrection dans

möchten. Da gegenwärtig nicht nur in England, sondern auch in Frankreich und Deutschland die alte, lange vergessene Motetten- und Madrigalkunst in der zeitgenössischen Musik eine Wiederauferstehung feiert, so geht die Technik und Aesthetik des Madrigals nicht nur den Historiker an, sondern auch die Tonsetzer unserer Zeit, die hier, wie auch sonst an anderen Stellen direkte Beziehungen zur Kunst längst vergangener Jahrhunderte anzuknüpfen im Begriffe sind. Wären die Nöte des Musik- und Musikbücher-Verlags in Deutschland nicht so groß, so sollte man eine deutsche Uebersetzung des Buches von Fellowes befürworten. Es sollte auch unsere Musikhistoriker anregen, die noch zum großen Teil ungehobenen Schätze des alten deutschen mehrstimmigen Liedes, der deutschen Madrigale und Motetten in ähnlich klarer und fesselnder Weise weiteren musikalisch interessierten Kreisen zugänglich zu machen. Unsere gelehrten historischen Publikationen finden dank ihrer weltfremden Anlage kaum je den Weg aus den Bibliotheken zur tönenden Wiederauferstehung.

Von neuen Kompositionen liegt eine ganze Reihe vor, alle aus dem Verlag Curwen and Sons, London. Das gewichtigste davon ist Granville Bantock's „The Vanity of Vanities". Für zwölfstimmigen a cappella-Chor hat Bantock hier ganze Kapitel aus dem „Prediger Salomo" der Bibel in Musik gesetzt, in der Form einer siebensätzigen Chorsymphonie. Es wäre nicht schwer, Chorwerke zu nennen, die Bantocks umfangreiche Partitur an Gehalt und Charakter der musikalischen Erfindung, an Kunst der Polyphonie erheblich übertreffen. Dennoch hat Bantocks Werk nach anderer Richtung hin interessante Eigentümlichkeiten, die Fülle. Offenbar strebt der Komponist nicht so sehr nach Entfaltung kontrapunktischer Kunst, als vielmehr nach farbig reich abgetönten Klangwirkungen; und in der Tat kommt seine Art der Chor-

admirable polyphonic art of the old masters. Since at present the long-forgotten old motet- and madrigal-art is being revived not only in England, but also in France and Germany, the technique and aesthetics of the madrigal become an object of interest not only to the scholar, the historian, but also to the composers, who here as in some other points are about to get into new connection with the art of past centuries. If the difficulties of publishing music and musical literature in Germany were not so immense, one ought to recommend a German translation of Mr. Fellowes' book. It might also give an impetus to our historians, to attempt an equally clear and interesting synopsis of the hidden treasures of old German part-song, motet and madrigal literature for practical purposes. Our learned historical publications hardly ever find the way from the libraries to the concert-hall, owing to their unpractical plan.

A whole series of new choral compositions, all of them edited by Curwen and Sons, London have been sent for review. The weightiest of these is Granville Bantock's: "The Vanity of Vanities". Whole chapters from the biblical book have been set to music by Bantock, in the form of a choral symphony in seven movements, written for twelve-part chorus a cappella. It would not be very difficult to name vocal scores, which considerably surpass Bantock's score in contents and character of musical invention, in polyphonic art. Nevertheless Bantock's composition has its own merits in other directions. Evidently the composer did not care so much to make a display of con-

l'art moderne de l'art ancien des motettes et madrigaux si longtemps oublié, la technique et l'esthétique du madrigal ne touche pas seulement l'historien d'art, mais aussi les compositeurs de notre époque qui, ici comme ailleurs, sont en train de renouer les relations avec l'art d'époques déjà longtemps écoulées. Si les misères où se débattent les éditions de musique et de livres sur la musique n'étaient pas si grandes en Allemagne, il se recommanderait de faire une traduction du livre de Fellowes. Il devrait aussi animer nos historiens de musique à transmettre aux milieux musicalement intéressés les trésors, enfouis encore en grande partie, du lied allemand ancien à plusieurs voix et des motettes et madrigaux allemands d'une façon également claire et captivante. Nos doctes publications historiques ne trouvent que rarement, grâce à leur disposition abstraite et biscornue, le chemin qui mène de la poussière des bibliothèques à la transfiguration sonore.

Il y a toute une série de compositions nouvelles, qui toutes ont paru à l'Edition Curwen & Sons, à Londres. La plus considérable entre elles est „The Vanity of Vanities" par Granville Bantock. Le compositeur a mis en musique des chapitres entiers de l'Ecclésiaste. Il a choisi la forme d'une sinfonie chorale en sept parties. Il ne serait pas difficile d'énumérer des œuvres chorales grandement supérieures à la partition volumineuse de Bantock au point de vue contenu, caractère, invention musicale et art polyphonique. Malgré cela l'œuvre de Bantock regorge de particularités intéressantes d'un autre aloi. Le compositeur aspire visiblement moins à déployer de l'art contrepunctique qu'à des effets de sonorités richement nuancées; et sa façon de se servir de chœur donne des impressions melodiques bien remarquables. Elle s'éloigne beaucoup de la technique chorale courante. Deux sopranos, mezzos, contraltos, tenors, baritons

behandlung zu merkwürdigen melodischen Eindrücken. Sie weicht erheblich ab von der gewöhnlichen Chortechnik. Je zwei Soprane, Mezzosoprane, Altstimmen, Tenöre, Baritone, Bässe machen das zwölfstimmige Ensemble aus, das aber kaum jemals in realer Zwölfstimmigkeit erklingt, sondern im farbig durchbrochenen Satz immerwährend Wechsel der Klangfarben ermöglicht durch vielfach unterschiedliche Stimmenkombinationen. Mit Vorliebe verwendet Bantock Oktavverdoppelungen in allen Stimmen, die eindringlicher Deklamation dienen. Der ganze zweite Satz beruht in seiner charakteristisch orientalischen Färbung auf textlosem Chorgesang, teils mit geschlossenen Lippen, teils auf la, la als Begleitung zu einer in zwei oder drei Paralleloktaven rezitierenden Melodie. Man könnte den ganzen Satz ohne die geringste Aenderung vom Orchester spielen lassen, so instrumental ist sein Aussehen. Dennoch ist es möglich, ihn mit faszinierendem Effekt zu singen. Mit großem Geschick kontrastiert Bantock Stimmungen und Klangfarben in seinen sieben Sätzen, so daß nirgends das Gefühl der Monotonie aufkommt. Meisterlich in der Behandlung der Stimmen, der Harmonien und Klangfarben das kurze Intermezzo des vierten Satzes: immerwährender Dialog einer Solostimme mit dem antwortenden Chor, eine Art Litanei, Responsorium. Auch an packenden Höhepunkten, kraftvollen Akzenten fehlt es nicht an rechter Stelle. Das Ganze ein eigenartiges, mehr malerisch als architektonisch empfundenes Werk. Dem Chor stellt es allerdings außerordentlich schwierige Aufgaben.

Aus Shelley's berühmter „Ode to the West Wind" hat Cyril Jenkins einige, der Musik besonders entgegenkommende Strophen für Chor und Orchester komponiert. Es ist so ein kürzeres Chorwerk zustande gekommen, das an glanzvoller Klangwirkung, lebhaftem Ausdruck der wechselnden Stimmungen und ge-

trapuntal art, but rather to obtain rich effects of sound, and indeed his manner of treating the chorus leads to peculiarly picturesque impressions. It differs considerably from the generally accepted chorus-writing. The twelve-part ensemble is composed of soprano, mezzosoprano, alto, tenor, barytone, bass. Hardly once, havever one hears real twelve-part writing, the twelve parts rather serve for obtaining a large number of frequently changing combinations of voices. Bantock makes frequent use of octave-doubling, in order to give more energetic accents to the declamation. The second movement is almost entirely based on vocalisation without text-words, partly sung with closed lips, partly on syllables like la, la, as accompaniment to a recitative-melody in two or three parallel octaves. A sound effect suggestive of oriental local-colour. The whole movement might be played by the orchestra without the least change, so instrumental is its aspect. Nevertheless it is possible to sing it with fascinating effect. With great skill Bantock obtains contrasting impressions and colour-effects, so that hardly anywhere in the seven movements monotony is felt. The fourth part is a short intermezzo of masterly treatment of voices, harmonies and sound-colours: continued dialogue of a solo-voice and the chorus, responding in the manner of a litany. Resounding climaxes, powerful accents are not lacking in their proper place. In its entirety the whole work is thoroughly individual, rather more picturesque than architectural in character. The chorus is given a task of unusual difficulty.

Cyril Jenkins has composed several fragments of Shelley's famous

et basses forment l'ensemble à douze voix qui ne sonne pourtant presque jamais pour ainsi dire comme duodixtuor, mais évolue dans une composition ajourée de couleurs vives et qui procure la possibilité d'un changement continuel de sonorités par des combinaisons de voix richement variées. Bantock aime à se servir de l'accouplement d'octaves dans toutes les voix qui aident à une déclamation intense. Toute la seconde partie repose sur la coloration orientale, sur un chant choral sans paroles exécuté tantôt à lèvres closes, tantôt sur les syllabes „la la" qui servent d'accompagnement d'une mélodie récitative mise en deux ou trois octaves parallèles. On pourrait faire jouer toute la partie à l'orchestre sans ne rien y changer, tellement son aspect est instrumental. Malgré cela il est possible de le chanter avec un effet fascinant. Bantock met en contraste dans ses sept parties avec tant d'habileté les expressions et sonorités qu'on ne ressent jamais de la monotonie. Le traitement des voix, des harmonies et de la coloration est simplement magistral dans le petit intermède de la quatrième partie; dialogue continuel avec le chœur qui réplique; espèce de litanie, de responsoire. Il ne manque pas non plus aux bons endroits de points culminants, d'accents vigoureux. Le tout est une œuvre plutôt pittoresquement qu'architecturalement ressentie. Il est à remarquer qu'il pose au chœur des problèmes extraordinairement difficiles.

Cyril Jenkins a composé pour chœur et orchestre quelques strophes particulièrement capables à être mises en musique de la célèbre „Ode to the west wind" de Shelley. Il a réalisé une œuvre chorale assez courte qui répond, quant à l'effet brillant de la sonorité, à l'expression vivante des sentiments variés et à la mise en forme vigoureuse, à de hautes exigeances artistiques. La musique est apparentée au genre de Richard Strauss sans qu'on alt

drungener Gestaltung hohen künstlerischen Ansprüchen standhält. Die Musik nähert sich in ihrer Haltung der Richard Strauß'schen Weise, ohne daß man gerade von zu weitgehender Nachahmung reden könnte. Im Gegensatz zu Bantocks Partitur wird hier nicht versucht, im Chorsatz neue Methoden der Wirkung anzuwenden. Jenkins hält sich nicht an zweifelhafte Experimente, sondern an das durch lange Erfahrung Erprobte, das er allerdings durchaus sicher beherrscht. Auch die Gegenüberstellung von Chor und Orchester, die klanglichen Abstufungen, die wohlerwogenen Proportionen des Aufbaus weisen auf ein achtenswertes Können hin.

Wie in dieser Ode, so wirkt Jenkins durch den Schwung seiner Musik, die Temperamentsentfaltung, auch in einem kleinen Männerchor: „Sea Fever". Einige andere kleine Kompositionen von Bantock, Arthur Baynon, Gerrard Williams, bieten Belege für den Stand des englischen Männerchorsatzes. Von Bantock, der mit Dutzenden von a cappella-Chören als einer der Hauptbeteiligten in den Katalogen fungiert liegen Bearbeitungen vor: ein rauhes Schmugglerlied auf eine den frischen Seegeruch atmende Weise aus den Hebriden-Inseln und eine sanfte altenglische Melodie aus Campions „Book of Ayres" v. J. 1617 „O sweet delight". Beide Stücke von charakteristischem Klang, von der Hand eines Meisters gesetzt. Arthur Baynon's „Come gentle night" ist ein anspruchsloser, wohlklingender kleiner Satz. Viel kunstvoller Gerrard Williams vierstimmiger Männerchor: „Whither runneth my sweet heart?", dem man die Schulung am altenglischen Madrigal deutlich anmerkt. Diesem Kabinettstückchen gleichwertig ist Gerrard Williams Rondeau: „Tears are her beads" für vierstimmigen, gemischten a cappella-Chor. Die Feinheiten liegen diesmal nicht so sehr in der belebten und differenzierten Stimmenführung und -ver-

"Ode to the West-Wind", for chorus and orchestra, such parts, which seemed especially adapted to music. Thus a composition of medium dimensions has come into existence, which holds its own as regards brilliant sound-effect, vivid expression of the varying moods and terse construction. The music approaches Richard Strauss' manner, without becoming too much dependent of this master. Differently from Bantock the composer does not attempt new technical methods of choral writing. He does not rely on dubious experiments, but rather on that which by long experience has been tried out completely. The relations of the chorus to the orchestra, the well-planned proportions of the construction, the general manner of handling his means are a proof of a considerable capacity.

Similarly as in this ode Jenkins displays his vivid temperament and a certain breadth of style in a small chorus for unaccompanied male; voices: "Sea Fever". Some other smaller compositions by Bantock, Arthur Baynon, Gerrard Williams, are samples of the present state of male-chorus in England. Bantock, one of the principal writers in this field of composition (as is shown by the dozens of his choruses in the editors' catalogues) is shown to advantage by a rough "Smugglers Song", which makes use of a Hebridien melody, smelling of the sea, and by a soft old English melody, "O sweet delight" taken from Campion's "Book of Ayres (1617)". Both pieces, of characteristic sound, show a master's hand. Arthur Baynon's "Come gentle night" is a well-sounding, unpretentious little composition. Much more complicated Gerrard Williams' four-part male-chorus: "Whither runneth my sweet heart?", which in its poly-

des raisons de parler d'une imitation excessive. Il ne s'agit pas ici, comme dans la conception de Bantock, d'un essai d'appliquer de nouvelles méthodes d'impression. Jenkins ne s'attarde pas à des expériments douteux, mais va carrément aux choses approuvées par une longue expérience qu'il maitrise, il est vrai, avec une sûreté absolue. Aussi la juxtaposition du chœur et de l'orchestre démontrent des facultés remarquables.

Comme dans cette ode, Jenkins agit par l'élan de sa musique et par le développement de tempérament dans le petit chœur pour voix d'homme „Sea Fever". Quelques autres petits morceaux de Bantock, Arthur Baynon, Gerard Williams sont des preuves pour l'étalon de la composition anglaise pour des chœurs de voix d'hommes. Nous trouvons de Bantock, qui figure dans les catalogues comme un des plus considérables par des douzaines d'œuvres a capella, aussi des transcriptions: un rude „lied de contrabandiers" qui, en se servant d'une mélodie des Hébrides, respire l'odeur fraîche de la mer, et une douce mélodie anglaise ancienne tirée du „Book of Ayres" de Campions, de l'année 1617, „O sweet delight". Les deux morceaux sont d'une sonorité caractéristique et mis à point de main de maître. „Come gentle night" d'Arthur Baynon est une petite phrase bien sonnante sans prétention. Le chœur pour quatre voix d'hommes „whither runneth my sweet heart" de Gerard Williams qui se ressent beaucoup de l'école de l'ancien madrigal anglais est de beaucoup plus d'un artisan. Egal à cette petite pièce de cabinet est le rondeau de Gerard Williams: „Tears are her beads" pour chœur à voix mixtes a capella. Les finesses ne se trouvent pas cette fois-ci tellement dans la conduite des voix vivante et différenciée et leur entrelacement que dans la liaison entre d'harmonisation moderne et la parfaite cantabilité des

flechtung, als in der Art, wie eine neuzeitliche Harmonik mit vollkommener Sanglichkeit der einzelnen Stimmen sich verbindet. Eric Fogg's vierstimmiges: „A faded violet" ist ein Chorlied in der Art ähnlicher Brahms'scher Stücke, übrigens von erfreulichem lyrischen Gehalt. G. Molyneux Palmer's „By that dim lake" ist ein Beispiel feiner Bearbeitungskunst. Mit dem sparsamsten Gebrauch von Chromatik werden der schönen irischen Melodie hier dennoch aparte harmonische Reize abgewonnen. Auch hier Nachklänge alter madrigalischer Kunst. Peter Warlock's „Corpus Christi" schließlich bearbeitet einen altenglischen Carol für Alt- und Tenor-Solo mit Begleitung eines textlos singenden fünfstimmigen Chors. Eine ähnliche Praxis wie sie oben in Banlocks „Vanitas, vanitatum" aufgewiesen wurde. Vielleicht haben die Engländer hier schon Anregungen russischer Volkskunst nutzbar gemacht. Der ukrainische Chor zeigte die Möglichkeiten dieser Satztechnik schon mit verblüffender Wirkung.

Alles in Allem ergibt sich aus diesen auf gut Glück herausgegriffenen Proben englischer Chormusik jener sichere Geschmack, jene geschickte Hand, die beide nur durch eine lange, sorgsame Pflege eines Kunstzweiges sich heranbilden. Gute Vokaltradition, im besten, gesündesten Sinne des Wortes. Jene Tradition, die um eine sichere Basis sich bemüht, und doch nicht in akademischer Selbstgefälligkeit sich hescheidet, sodern beweglichen Geistes nach Neuem Umschau hält.

phonic art shows clearly what it owes to the old English madrigal. Hardly less valuable than this little gem is Gerrard William's Rondeau: "Tears are her beads" for four-part mixed chorus. In this piece less stress is laid on the vivid and differenciated leading of the parts, than on the combination of modern harmonic effects with excellent singability of each part. Eric Fogg's "A faded violet" is a part-song in the manner of similar pieces by Brahms, of agreable lyric effect. G. Molyneux Palmer's "By that dim lake" evinces considerable skill in the treatment of the beautiful Irish melody, which is distingnished by interesting harmonic effects, obtained with the least possible display of chromatics. Also here an echo of the old madrigal art. Peter Warlock in his "Corpus Christi" treats an old English carol for contralto and tenor-solo with accompaniment of a five-part chorus, singing without text-words; a similar practice to the one pointed out above in the case of Bantock's "Vanity of vanities". Perhaps the English composers have taken advantage here of certain effects peculiar to Russian popular art. The Ucrainian chorus at least has shown the possibilities of this technique with surprising effect in its concerts in Germany.

Taken all in all, these few specimens of English choral writing show that skilful hand and that cultivated taste, which both can be acquired only by a long, careful culture of a field of art: Good vocal tradition, in the soundest sense of the term; that tradition, which takes care of a solid basis, and yet is far from academic self-contenment, is looking about for the new with a quick mind.

différentes parties. Le chœur à quatre voix „a faded violet" d'Eric Fogg est un lied dans le genre de Brahms, d'un contenu lyrique agréable, du reste. G. Molyneux Palmer donne dans „By that dim lake" un échantillon de son art de transcription. En lésinant sur la chromatique, l'auteur tire néanmoins de la belle, mélodie irlandaise des charmes d'harmonie particuliers. Ici aussi on entend l'écho de l'art madrigalique ancien. Peter Warlock, pour finir, traite dans „Corpus Christi" un vieux choral anglais pour contralto et ténor solo avec l'accompagnement d'un chœur à cinq voix, chantant sans paroles. La pratique en ressemble à celle qui se trouve dans „Vanitas vanitatum" de Bantock. Peut-être les Anglais ont-ils déja tiré parti des intentions de l'art populaire russe. Le chœur ukraïnique a déployé avec un effet éblouissant les possibilité de cette technique d'écriture. Somme toute ces échantillons-là de musique choral anglaise démonstrent ce goût sûr, cette main habile qui ne s'accomplissent que par la culture, soucieuse d'un genre d'art bien défini c'est de la bonne tradition vocale dans le meilleur sens du mot. Cette tradition-là qui recherche une base solide sans se contenter de la fatuité académique, et qui, d'un esprit mobile, vise le nouveau.

□

Max Reger, ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens, von Adalbert Lindner. Verlag J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

Nachdem Reger von der unentwegten Reaktion, wie auch von manchen Fortschrittsmännern, die mit dem Weltgeist auf Du und Du stehen und ihn bereits über seine Absichten für die nächsten hundert Jahre interviewt haben, schon zu seinen Lebzeiten, erst recht aber bei und nach seinem physischen Tode auch geistig totgesagt wurde, hat er in wenigen Jahren eine überraschende Auferstehung und Verklärung erfahren. Er ist im Begriff, „klassisch" zu werden, und die ihn einst bekämpften oder bemäkelten, bemühen sich nun, den Anschluß an ihn zu finden. Aus dem Kreise der Schüler, Freunde, Verehrer des Meisters, sowie der in jedem Sinne wahrhaft von ihm Erregten wächst eine biographisch-ästhetische Literatur, wie sie in solchem Ernst und Bekenntnisdrang anderen Großen meist erst sehr viel langsamer und später gewidmet worden ist, und man darf sagen, daß die wichtigsten Bausteine zur Errichtung eines dem „klassischen" Meister gebührenden „klassischen" Schriftdenkmales schon jetzt vorliegen oder herangewälzt werden. Lindners Schrift über den jungen Reger wird dabei über die biographisch-historische Funktion hinaus grundlegende Bedeutung gewinnen. Denn hier spricht nicht nur der Freund über den Freund, sondern sogar — welch seltner Fall! — der Lehrer über den Schüler, welch letzterer seinerseits wieder zum Lehrer des Lehrers ward; hier spricht endlich, man achte auch darauf, der Stammesgenosse über den Stammesgenossen. Stoff und Darstellung haben also eine gemeinsame Kernsphäre und gewinnen dadurch in ihrer Gesamtheit ein Maximum von Treue und Ueberzeugungskraft. Was der oberpfälzische Schulmeister und Organist aus seinem Winkel über den landesgenössischen Meister der Töne, der sich der ganzen

Max Reger. His youth and artistic growth. By Adalbert Lindner. (J. Engelhorn's successor, Stuttgart.)

By reactionary and progressive critics alike Max Reger's bodily and spiritual death has been proclaimed zealously, as if these critics were on the most intimate terms with the spirit of the universe and had interviewed this spirit about its intentions during the next hundred years. Nevertheless Reger has experienced a surprising resurrection and glorification within a few years. He is about to be proclaimed a „classic", and those who once had been his opponents, endeavour now to come into touch with his art. From the circle of pupils, friends, admirers of the master, from those who have experienced his power a biographical-aesthetic literature takes its rise, which in similar seriousness and veneration has been devoted to other great artists only much slower and later, and one may say, that the building stones of a „classical" literary monument in honour of the „classical" master are being prepared and collected already at present. Lindners book on Regers youth will in this connection have fundamental importance beyond the biographicial and historical function. Here not only the friend, but even — what rare case — the teacher is writing about his pupil, and finally the Bavarian about his countryman the subject of the book and the book itself have thus a common sphere and thus a maximum of truth and convincing power is gained. What the Bavarian school-teacher and organist has to say on his musical countryman is thus worthy of serious attention from beginning to end. Lindner writes in a clear, quietly

Max Reger. Sa jeunesse et son développement d'artiste dépeints par Albert Lindner. J. Engelhorn, éditeur, Stuttgart.

Reger, bien que voué à la mort spirituelle déjà de son vivant d'autant plus après sa mort physique par une réaction indévoyable et par quelques hommes de progrès qui se sont donné l'air d'avoir, en le tutoyant, interviewé le bon Dieu sur ses dispositions faites pour le siècle qui s'amène. — Reger se présente après peu d'années ressuscité et transfiguré d'une façon assez étonnante. Il est en train de devenir „classique" et ceux qui l'ont combattu ou dénigré dans le temps se donnent maintenant pas mal de peine pour trouver du contact avec lui. Du cénacle des amis, des disciples, des admirateurs, du maître, enfin de tous ceux qui se sentent réellement remplis de lui en tous sens pousse une littérature biographique - esthétique d'un sérieux et d'une envie de confession dont d'autres grands maîtres se sont vus le sujet beaucoup plus lentement et plus tard, et on est en droit de dire que les blocs les plus importants pour le monument littéraire „classique" digne du maître „classique" sont déjà disponibles ou en train d'être amenés. Le livre de Lindner aura pour lui une valeur fondamentale dont la portée va beaucoup au dessus de la fonction biographiquo-historique. Car ce n'est pas seulement de l'ami que parle ici l'ami, mais encore davantage — quel cas rarissime — le maître de l'élève qui sera à ton tour le maître de son maître; enfin — et voilà une chose digne d'une considération toute particulière — c'est de l'homme d'une race qui parle un autre homme de la même race. La matière et l'exposition poussent donc du même noyan et en tirent, dans leur totalité, le maximum de foi et de force persuasive. Ce que de son petit coin du Haut-Palatinat le maître d'école et organiste a à dire sur le maître musicien, qui s'est donné au monde entier, est pour elle-même

Welt zu eigen gab, zu sagen hat, ist deshalb von A bis Z des ernsthaften Lesens und Ueberdenkens wert. Lindner schreibt in einem klaren, sich geruhig ausbreitenden, dabei niemals langweilenden, weil individuell geprägten Deutsch, mit jener Bildung des Geistes und Herzens, die ihm durch die formale Zucht seines Berufes und seines Deutschtums sowie durch die Gnade seines katholischenGlaubens zuteil geworden. Er hat den Mut zum Kleinen und den Trieb zum Großen, ist selbstbewußt und bescheiden zugleich und vor allem wahrhaft. So ist es ihm geglückt, auf annähernd 250 Oktavseiten ebenso glaublich wie eindringlich darzustellen, wie der Lebensbaum Regers sich aus dem heimischen Erdreich erhob, seinen Gipfel mählich höher gen Himmel trug und mit den Zweigen immer breiter die irdische Umwelt beschattete. Besonders aufschlußreich erscheinen die Kapitel über die drei Jahre, in denen der Meister in der Stille des Weidener Vaterhauses die innere Gärung zur ersten köstlichen Reife austrug, in denen die Werke 19 bis 64 entstanden, deren Geburt uns Lindner kraft seltsamer Fügung bis auf das letzte enthüllbare Geheimnis entschleiern darf. (Dies wenigstens, was die psychophysischen Zusammenhänge betrifft; das formanalytische Element tritt demgegenüber mit Recht zurück.) Wertvoll auch und von einer bei einem solchen Autor selbstverständlichen Gewissenhaftigkeit zeugend: die Abschnitte über die früheste Jugendzeit in Sondershausen und Wiesbaden nebst all den wertvollen Beigaben des schön ausgestatteten Bandes: als Bildern, Notenbeispielen, Aussprüchen, schriftlichen Urkunden und Literaturnachweis. Dabei ist das Ganze, wenngleich mit liebendem Auge erschaut, doch keineswegs panegyrisch geraten. Lindner kennt auch die Schwächen des Menschen und Künstlers Reger und müht sich nicht, sie zu verbergen. Ist er sich doch gewiß, daß sein Held solche Belastungsprobe erträgt. Freuen wir

spreading, never tedious, because individually coloured German, with that culture of heart and of intellect, which he has been able to acquire by the formal training of his profession and by the catholic confession. He has the courage for the insignificant, the impulse towards the great, has self consciousness, modesty and truth at the same time. Thus he has succeeded in describing on about 250 octavo pages, how Reger's life-tree has grown from its native soil, how it has gradually raised its top towards the sky and has shadowed its surroundings more and more with its branches. Especially important the chapters on the three years, in which the master in the quietness of his paternal home in Weiden has overcome the inner fermentation and acquired that first maturity which is manifested by his op. 19—64. The origin of all these works is unveiled by Lindner thanks to strange coincidences, up to a point close to the last, unexplainable mystery of creation. (All this is meant with reference to the psycho-physical connections, rather than the formal, analytical moment). Valuable by the extraordinary conscientiousness of the author also the chapters on Reger's early years in Sondershausen and Wiesbaden; a number of illustrations, documents, pictures, reproductions of musical autographs, bibliographical comments are welcome additions to the text. The book, though inspired by love, is however by no means a panegyric. Lindner knows the personal and artistic weaknesses of Reger and does not attempt to hide them. He is certain that his hero can stand the light of truth. Let us therefore welcome this book. It means more

d'un bout à l'autre d'une lecture et réflexion la plus sérieuse. Lindner écrit un allemand clair, reposé, allargi qui n'ennuie jamais, puisque cet allemand est frappé au coin personnel et fait sentir une élévation d'esprit de cœur qui lui a été assurée par la discipline formelle de sa vocation et par la grâce de sa foi catholique. Il a le courage pour les petits choses autant que l'entrain pour les grandes, il est en même temps convaincu de lui-même et modeste; vrai avant tout. Ainsi il a réussi à décrire, sur 250 pages in 8° à peu près comment l'arbre de la vie de Reger a monté du sol paternel, comment il a lévé peu a peu son sommet vers le ciel et ombragé par ses branches toujours plus largement étalées un monde terrestre. Tout particulièrement instructifs paraissent les chapitres consacrés, à la description des trois années que le maître a passées dans le silence de la maison paternelle à Weiden et qui lui ont apporté le mûrissement délicieux après les ébullitions fermentatives de son fort intérieur, ces années pendant lesquelles naquirent les œuvres 19 à 64, dont il est donné à Lindner par une destinée étrange, de nous développer la naissance jusqu'au dernier secret aucunement dévoilable. (Du moins quant aux rapports psycho-physiques; l'analyse de la forme par contre est rangée avec raison au second plan). Précieux également et témoignant d'une conscience compréhensible d'elle-même, du reste, chez un tel auteur les chapitres traltant de la prime jeunesse passée à Sondershausen et Wiesbaden, avec les annexes précieux du volume joliment doté, c'est-à-dire images, musique, sentences, document, écrits et bibliographie. Malgré tout cela l'œuvre dans son entier ne fait pas l'impression d'un panégyrique bien tout soit regarde d'un œil attendri. Lindner connaît aussi les faiblesses de Reger comme homme et artiste et ne se donne pas de mal pour les cacher, sûr qu'il est du fait que son héros ne succombera pas sous sa charge. Réjouissons-nous

uns deshalb dieses Buches. Es bedeutet mehr als nur „Helferdienst", „Handreichung" oder Dank an das Schicksal für großes Erleben. Es ist ein Dokument, das künftig nicht übersehen werden kann, und eine Leistung von wohltuend reiner, klärender und bereichernder Wirkung.

Dr. KARL HOLL

than a mere offering of thanks, a mere studious effort. It is a document, which in future cannot be overlooked, and a literary effort of delightfully pure, clear and rich effect.

Dr. KARL HOLL

donc d'avoir se livre-là! Je représente plus qu'un sauvetage ou un coup de main ou une reconnaissance au sort pour ce qu'il a permis d'éprouver de grandes choses. C'est un document qui ne peut-être négligé dorénavant, et pardessus le marché un travail plein d'action bienfaisante au point de vue instruction et enrichissement.

Dr. KARL HOLL

□

Igor Strawinsky: Rag-time (Klavier 2 hd.)

Bei J. und W. Chester, London. Titelblatt von Pablo Picasso.

Strawinsky hat sich mit unglaublicher Beweglichkeit von dem falben Debussianismus seiner frühen und mittleren Werke — etwa des „Feuerwerk" oder der „Nachtigall" — fort an die letzten Konsequenzen einer wild-stählernen Heterophonie gewagt. Die humorlosen Pioniere mitteleuropäischer Spießbürgerlichkeit versuchten immer wieder, im vergeblichen Kampf um die Kachierung ihrer Angst vor der 100000-Volt-Spannung dieser Kontrapunktik, Strawinskys (und etwas östlicher: Schönbergs) Werk zu einer psychiatrischen Angelegenheit zu machen. Mir liegt nichts an ihrer Bekehrung. Mit Lust erinnere ich mich an die Saal-Flucht bei der Erstaufführung von „Petrouchka" in Hamburg, mit Lust an das empörte Gejohl der Genfer, die den Schöpfer des „Rossignol" ins Narrenhaus schicken wollten. Ich weiß nicht, ob der für ein Kammerorchester von elf Instrumenten geschriebene „Rag-time" in Deutschland schon gespielt wurde. Man wappne sich allenfalls für einen Skandal. Strawinsky hat als Erster den Versuch riskiert, die musique de la rue in den Konzertsaal zu verlegen — nicht so sehr vielleicht aus purer Freude an dieser Musik, als vielmehr aus offensiver Haltung wider den Konzertsaal. Denn seinem Ziel, auf den Leierkästen gespielt zu

Igor Strawinsky: Rag-time

(Piano 2hds.) J. and W. Chester, London). Title page by Pablo Picasso.

With an incredible mobility Strawinsky has proceeded from the Debussyanism of his earlier and middle works — as f-inst. "Feu d'artifice" or "Rossignol" — to the last consequences of a wild, sharp-as-steel heterophony. The humourless pioneers of middle-European bourgeoisie have attempted again and again, — In vain combat against hiding their fear of the 100 000 volt tension of his counterpoint — to make Strawinsky's and (somewhat more towards east) Schönberg's art a matter of psychiatric interest. I am not interested in making proselytes of them. With delight I think of the flight of the public at the first performance of „Petrouschka" in Hamburg, with delight of the indignant howling of the Geneva people, who wanted to send the creator of „Le Rossignol" to the insane asylum. I do not know, whether „Rag-time", written for a chamber-orchestra of eleven instruments has already been played in Germany. It would be good, anyway, to be prepared for a scandal. Strawinsky has been the first one who dared to transfer „la musique de la

Igor Strawinsky: Rag-time

(Piano à 2 ms.) Chez J. et W. Chester, Londres. Dessin de Pablo Picasso.

Strawinsky s'est aventuré avec une volubilité incroyable du blême debussianisme de ses œuvres anciennes et moyennes — disons du „Feu d'artifice" ou du „Rossignol" — vers les conséquences suprêmes une sauvage héterophonie d'acier. Les champions de la bourgeoise de l'Europe centrale, dénués de toute humeur, ont, dans un combat inégal, redoublé de zèle pour cacher leur peur blanc de la tension à cent-mille volts contenue dans ce genre de contrepoint, et essaye en vain de faire de l'œuvre de Strawinsky (et, plus tournés vers l'orient, de celui de Schoenberg) une affaire de psychiatrie. Je me passe de leur conversion. Je me rappelle avec plaisir la fuite de la salle ahurie lorsde la première audition de „Pétrouchka" à Hambourg, avec délices les miaulements des Genevois revoltés qui voulaient envoyer l'auteur de „Rossignol" aux petites maisons. Je ne sais pas si l'on a déjà joué en Allemagne le „Rag-time", écrit pour petit orchestre de onze instruments. Qu'on s'arme toutefois en vue d'un scandale! Strawinsky a essayé le premier d'introduire „la musique de la rue" dans une salle de concert — peut-être pas tellement à cause d'une joie pure de cette musique que d'une attitude offensive vis-à-vis de la salle de concert. Car il est à supposer

werden, dürfte er mit diesem Rag nicht wesentlich näher gerückt sein. Gleichviel: Alle Jazzbands dies- und jenseits des Atlantik haben den infernalischen Rhythmus der Kaschemme nicht so konzentriert pulsen lassen, wie diese zwölf Klavierseiten Strawinsky. In dieser Musik skandiert der chaotische Wirbel einer von Bürgertum und Herkömmlichkeit dispensierten Menschheit, die in nagelneuen Autos über den Globus rast, an der Börse Hazard spielt oder in Hafenkneipen Black and White säuft. Die faszinierende Klanglichkeit dieses fast nur auf Nonen, Sekunden u. Quinten gebauten Stückes liegt in der Relativität der Motive, die, alle Augenblicke tonal und rhythmisch in anderes Licht gesetzt, dennoch zu endgültiger Architektur geschweißt werden. Mit dem akademisch geaichten Zollstock der Mediokrität an diese Arbeit herangehen ist verkehrt. Man muß Sinn für den großartigen Sarkasmus, die überlegene Frische einer ganz und gar gelüfteten Geistigkeit haben. Ich wünsche meinen deutschen Kameraden weniger Tradition.

H. H. STUCKENSCHMIDT

rue" to the concert-hall, perhaps not so much from pure delight in this music, but rather from opposition to the concert-hall; for with this ragtime music he certainly has not come nearer his aim, to be played by the organ-grinders.

All jazz-bands on this side and on the other side of the Atlantic have not succeeded in making the infernal rhythm of the bar pulsate in such concentration as these 12 piano pages of Strawinsky. This music marks in a chaotic whirl the pace of a humanity beyond conventionality and bourgeoisie, those people who race through the continent in bran-new motor cars, who delight in hazard-playing at the exchange, or drink Black-and-white in the sailor's inn.

The fascinating sound of the composition, almost exclusively built on ninths, seconds and fifths comes from the ever-changing relations of the motives, which in spite of their quickly varying tonal and rhythmical aspect still are forced into a clearly defined architecture. It would be senseless, to approach a composition of this kind holding the academic inch-ruler in the hand. One must possess the sense for the grandiose sarcasm, the superior freshness of a totally well aired spirituality. To my German comrades I wish less tradition.

H. H. STUCKENSCHMIDT

qu'il ne s'est pas sensiblement approché par ce „Rag" de son but d'être joué sur les orgues de Barbarie.

C'est égal! Toutes les jazz-bands des deux côtés de l'Antlantique n'ont pas fait pulser cet infernal „rhythme d'estaminet" d'une façon aussi concentrée que Strawinsky l'a fait dans ces douze pages écrites pour le piano. C'est le tourbillon chaotique d'une humanité dispensée de bourgeoisie et de convention, qui passe le globe en autos, dernier cri en délire; qui joue au Hazard à la bourse, ou lève le coude dans les tavernes du port pour se saouler avec du „black and white", qui scande dans cette musique-là. La sonnance fascinante de ce morceau basant presqu'exclusivement sur des neuvièmes, secondes et quintes, repose sur la relativité des motifs qui, tout en étant mis en lumière changeante à chaque moment et tonalement et rhythmiquement, est néanmois ramassée dans une architecture définitive. Vouloir mesurer cette œuvre à la toise jaugée par la médiocrité académique est absurd. Il faut plutôt avoir le flair pour le sarcasme magnifique, la fraicheur supérieure d'une spiritualité tout-à-fait aérée. Je souhaite à mes camerades allemands un peu moins de tradition.

H. H. STUCKENSCHMIDT

Leo Ornstein: Préludes. (Klavier 2 hd.)

Bei Schott, Mainz.

Von aller atonalen Musik, die ich kenne, sind diese Stücke die Radikalste, Zielbewußteste. Es schrieb sie ein damals Achtzehnjähriger, dessen spätere Opera mir unbekannt sind. Von früheren erschien eine höchst unbedeutende „Suite russe" und ein

Leo Ornstein: Péludes (Piano 2 hds.)

Schott, Mayence.

Of all atonal music known to me these piecee are the most radical, clearest in aim. They were written by a youth of eighteen years, whose later works I do not know. Of his former compositions I mention a „Suite russe", of little importance and a

Leo Ornstein Préludes (Piano à 2 ms).

Chez Schott Mayence.

De toute la musique atonale que je connais, ces morceaux sont ce qu'il y a de plus radical et conscient du but à atteindre. Ils furent écrits par un jeune compositeur de dix-huit ans. Je ne connais pas ses œuvres parues après.

etwas reiferes Heft „Impressions de Nôtre Dame". Die Préludes sind von einer Innerlichkeit und Konsequenz des Ausdrucks, die zunächst erschreckend wirkt. Alle Tradition ist ausgemerzt. Zum erstenmal ist hier eine Vergeistigung und Abstraktion der Sprache gelungen, die unmittelbar an den besten Schönberg gemahnt (sein Einfluß ist wohl vorauszusetzen). Es gibt nur einen Vorwurf, den man gegen diese Musik geltend machen könnte: sie ist zu ernst. Noch fehlt ihr der Wille zur Indifferenz, noch ist sie zu stark von Metaphysik engagiert, um letztgültig zu befreien. Die Jugend des Komponisten mag Schuld tragen. Als rein geistiger Ausdruck sind die Stücke unerhört überzeugend, kühn und stark. Am unmittelbarsten wirkt auf mich das erste. Es ist völlig frei in der Form, ohne thematische Arbeit, ohne bequeme Wiederholungsschablone und von einer beispiellosen Kühnheit der Stimmführung. Hier kommt Musik zu fast schon räumlichen Wirkungen. Die Unbekümmertheit, mit der Linien gegeneinander geführt werden, die sublime Ausdruckskraft jedes Motivs wirkt absolut ätherisch und rein. Ornstein erstrebt unbewußt (wenigstens in diesen Stücken) eine transzendente Kälte, die alles Persönliche erstarren und von der Musik nur die brutale Tatsache übrig läßt.

Die Préludes sind vor acht Jahren erschienen und völlig unbekannt geblieben. Es ist höchste Zeit, sie öffentlich aufzuführen. Leo Ornstein, der heut Fünfundzwanzigjährige, gehört in Amerika (wohin er schon ganz jung aus seiner südrussischen Heimat verschlagen wurde) zu den bekanntesten jungen Musikern. Sein Ruhm als Pianist ist ungeheuer. Der Komponist bleibt natürlich unverstanden. Vielleicht wird nun Europa sich seiner entsinnen?

H. H. STUCKENSCHMIDT

somewhat maturer collection: „Impressions de Nôtre-Dame". These preludes have a profundity and logic of expression, which at first seem frightful. Every trace of tradition is abolished. For the first time an abstraction and spirituality of expression has been attained here, which reminds of the best Schönberg-work (his influence is certainly noticeable here). Only one reproach might be made to this music: it is too serious. It is still lacking the will of indifference, it is too much tied to metaphysics, in order to have the last liberating effect. This may be the fault of the composer's youth. As a merely intellectual utterance these pieces are surprisingly convincing, bold and strong. The first piece seems to me the most impressive of all. It is free in form, without thematic development, without convenient repetitions and of an unheard of boldness of part-leading. Here music attains almost to effects of space. The freedom of motion in the parts, the sublime expressive force of every motive are of absolute ethereal and pure effect. Unconsciously (at least in these pieces) Ornstein aims towards a transcendent coldness, which petrifies everything personal and leaves back only the brutal facts of the music.

The preludes have been published eight years ago and have remained entirely unknown. It is high time to play them in public. Leo Ornstein, at present twenty-five years of age, belongs to the best known younger musicians of America, whither be has immigrated in young years from his home in southern Russia. His fame as a pianist is immense. The composer of course ist not understood.

Perhaps Europe will now think of him?

H. H. STUCKENSCHMIDT

Entre les anciennes il y eut une „Suite russe" dénuée de toute importance et un cahier temoignant de plus de maturité „Impressions de Nôtre-Dame". Les Préludes sont d'une émotion interne et d'une conséquence d'expression qui effraie au premier abord. Toute tradition en est rebutée. Pour la première fois on a réussi une spiritualisation et abstraction du langage qui rappellent les meilleures pages de Schoenberg (dont on est en droit de supposer l'influence). Il n'y a qu'un seul reproche à faire à cette musique; c'est qu'elle est trop sérieuse. Il lui manque encore la volonté d'être indifférente; elle est encore trop engagée dans la metaphysique pour délivrer définitivement. C'est probablement la jeunesse du compositeur à qui en est la faute. Les morceaux, pris comme expression spirituelle, sont d'une persuasion, hardiesse et force inouïes. C'est le premier qui m'impressionne le plus profondément. Il est absolument libre dans la forme, se passant de tout travail thématique, méprisant les répétitions commodes schématiques, mais d'une hardiesse dans la marche des voix qui est sans exemple. Le sans-souci dans l'opposition des lignes, la force d'expression sublime de chaque motif est d'un effet absolument éthérique et pur. Ornstein aspire (du moins dans ces morceaux) inconsciemment à une froideur transcendante qui fait transir tout ce qui est personnel et ne laisse de la musique que le fait brutal.

Les „Préludes" ayant paru il y a huit ans sont restés complètement inconnus. Il n'est que temps de les jouer en public. Leon Ornstein (âgé maintenant de 25 ans) est compté en Amérique (où, tout jeune, il a été jeté de sa terre paternelle, la Russie méridionale) pour un des plus connus entre les jeunes musiciens. Sa réputation comme pianiste est énorme. Il est naturellement incompris comme compositeur.

Peut-être maintement souvient-il de lui à l'Europe?

H. H. STUCKENSCHMIDT

Kammermusikwerke

Besprochen von JAMES SIMON

Immer wieder hat es die Komponisten gereizt, überkommene Stile neu zu beleben und mit neuzeitlichen Elementen zu mischen. (Man denke an Reger.) In seinem bei Simrock erschienenen op. 68 a läßt **Julius Röntgen**, Direktor des Konservatoriums in Amsterdam, die alte Solosuite für Violine wiedererstehen. Er bietet drei Stücke übersichtlich im Aufbau — sogar in einem Bizarrerie betitelten Satz bleibt bei allen harmonischen und metrischen Eigenwilligkeiten die Linie streng gewahrt —, greift gelegentlich auf altholländische Weisen zurück und verwertet für eine Chaconne ein Thema von Tovey. Klare Formung eignet auch seinen Solosonaten (op. 68 b), unter denen ich der zweiten den Preis zuerkennen würde. Den Geigern, die sich bei einer interessanten Klavierbegleitung geborgener fühlen, empfehle ich eine dankbare, keineswegs oberflächliche Konzert-Etüde „Die Wespe" des bekannten ungarischen Violinvirtuosen **Jenö v. Hubay** (op. 108 No. 2, Carlo Schmidt, Triest). Den erwünschten Ausgleich zwischen vergangener und gegenwärtiger Musikepoche zu finden ist **Wilhelm Grosz** in seiner Tanzsuite für Klavier (Universal-Edition) geglückt. Sie birgt ein zierliches Menuett, eine herzhafte Gavotte, einen Walzer mit Hindernissen und eine humorvolle Polka, deren schneidiger Charakter durch Zögerungen nur unterstrichen wird. Diese häufigen Hemmungen sind es recht eigentlich, die vereint mit dem rauschenden Klaviersatz der Tanzreihe das moderne Gepräge verleihen. Gediegen, stellenweise freilich etwas akademisch, mutet ein D-moll-Trio des in Eisenach tätigen **Wilhelm Rinkens** (Simrock) an, das einen ausgesprochenen Hang zum Melodischen verrät: so wirkt z. B. das zweite Thema des ersten Satzes entschieden vorteilhafter bei der Reprise, wo es sich als Violoncell-Kantilene

Chamber-music

By JAMES SIMON

It has always been attractive for composers to modernize older styles and to mix in new elements. Reger offers a good example. **Julius Röntgen**, director of the Amsterdam conservatory revives the old solo-suite for violin in his op. 68 a, published by Simrock. Its three movements are clear in construction, — even the movement entitled „bizarrerie" is distinguished by pure contours in spite of all harmonic and metrical peculiarities — makes occasional use of old Dutch melodies and of a theme by Tovey in the chaconne. The same clearness of form in his solo-sonatas op. 68 b, of which I place the second one highest. To violinists who are more at ease if assisted by an interesting piano accompaniment I recommend a grateful, by no means superficial concert-étude: „The wesp" of the well-known Hungarian Violinist **Jenö v. Hubay** (op. 18, No 2, Carlo Schmidt, Triest). **Wilhelm Grosz** has succeeded in his Dance-suite for piano (Universal edition) in finding a happy medium between the old and the new styles. It is composed of a graceful minuet, a vigorous gavotte, a waltz with „obstacles" and a humorous polka, which gains in effectivenes by certain retardations. These frequent surprises, together with the brilliant pianistic treatment give the modern stamp to his suite. A D-minor trio by **Wilhelm Rinkens** from Eisenach (publ. by Simrock) shows good workmanship, not free however from academic traits. Its special feature is a strong melodic tendency. Thus f. i. the second theme of the first movement gains its full effect only at the repetition, when its broad melody is sung by the cello. The middle-movements are of special interest: in the slow intermezzo: „From a distant world" the cello is tuned a half-tone lower, giving rise to peculiarly mysterious effects.

Compositions pour musique de chambre

par JAMES SIMON

Les compositeurs ont été toujours tentés de renouveler les styles déjà admis en y mêlant des éléments modernes. (Mentionnons Reger). Dans son op. 68a, paru chez Simrock, **Jules Röntgen**, directeur du conservatoire d'Amsterdam, fait revivre la vieille solo suite pour le violon. Il nous offre trois morceaux d'une structure des plus claires — même dans une des phrases portant le titre „bizarrerie" il observe strictement la ligne, malgré toutes les petites mutineries tant en mesure qu'en harmonie. Parfois, il se ressouvient des vieux airs hollandais et se sert pour une Chaconne d'un thème de Tovey. Une structure pure caractérise aussi ses soli sonates (op. 686) dont la seconde, selon moi, remporterait la palme. Aux violinistes qui se sentent plus à l'aise avec un accompagnement intéressant de piano, je recommanderais „la Guêpe" étude de concert à grand effet, point superficielle du tout, du violiniste hongrois bien connu **Jenö de Hubay** (op. 108, Nr. 2 Carlo Schmidt à Triest). Dans sa suite de danses pour le piano, **Wilhelm Gross** a su trouver un compromis entre la musique du passé et celle d'aujourd'hui. On y trouve un menuet gracieux, une valse criblée d'obstacles et une polka pleine d'humour dont les ritardandi soulignent encore la hardiesse. Ce sont surtout ces entraves fréquentes, et la phrase brillante pour le piano qui donnent à cette suite de danses un caractère tout-à-fait moderne. **Wilhelm Rinkens** (Simrock), vivant à Eisenach, nous offre un trio en ré-mineur qui a une tendance marquée vers la mélodie, ainsi le second thème de la première phrase fait plus d'effet repris et chanté en cantilène par le violoncelle. Les phrases du milieu ont le plus d'attrait, surtout cette phrase lente „D'un monde lointain", où il faut baisser le violoncelle d'un demi ton, surtout dans les parties voilées de mystères. Toutes ces

aussingen kann. Am stärksten fesseln die Mittelsätze, namentlich der langsame „Aus einer fernen Welt", wo das Violoncell einen halben Ton tiefer eingestimmt werden muß, zumal in den geheimnisvoll gehaltenen Partien. Alle diese Kompositionen erscheinen wie Musterknaben im Vergleich zu 4 aphoristischen Klavierstücken des Schönberg-Adepten Anton Webern (op. 7, Univers.-Edition), verstümmelten Musikdepeschen, die selbst für den noch so horizontal Hörenden eine starke Zumutung bedeuten. Hier wird die Willkür zum Dogma, die Anarchie des selbst-„herrlich" gewordenen Individuums zum alleinigen Gesetz des musikalischen Handelns erhoben. [Wer schenkt uns nur die große Musikgroteske der Zeit!] Eine kräftigere Individualität ist jedenfalls Karol Szymanowski, der polnische Schönberg, dessen waghalsige Harmonik sich immerhin noch auf ein loses Geländer der Logik stützt: man vergleiche daraufhin das Poem Kalypso aus den Metopen (op. 29, Univers.-Edition); zugleich durch kapriziöse Rhythmik — als Taktart ist 6/8 (3/4) 5/8 vorgezeichnet — fällt Nausikaa auf. Die reiche, vielseitige Klavierbehandlung haben mit den Metopen die „Lieder des verliebten Muezzins" op. 42 gemeinsam. Dort ist, besonders im zweiten Liede, der orientalische Charakter, das Schwermütig-Glühende, Müd-Fatalistische überzeugend getroffen und nirgends ist an Koloraturen gespart, die der Dringlichkeit des seelischen Ausdrucks dienen und die exotische Färbung der Gesänge wesentlich mitbestimmen. Recht beachtenswert dünkt mich eine Violinsonate (Univ. Edition) des amerikanischen Komponisten Ernest Bloch, der elementare Dränge innewohnen. Wie der kleine Nonenakkord zum Stachel des ungestümen ersten Satzes wird, dem das hartnäckige Wiederholen eines Motivs einen fanatischen Einschlag gibt! Das Andante, zunächst ruhig und geheimnisschwer dahinwallend, führt bald zu über-

All these compositions are like well-behaved model-boys in comparison to the four aphoristic piano-pieces of the Schönberg-pupil Anton Webern (op. 7, Universal Edition): music-telegrammes still mutilated, which mean not much short of a provocation even for those who are virtuosos in horizontal hearing. Individual liking is made a dogm here, the anarchy of the autocratic individuum becomes the only law of musical action. (Who will at last give us the great musical grotesque of our epoch!) Karol Szymanowski (the Polish Schönberg) is without doubt a more powerful individuality. His daring harmonic experiments are still supported by a slender logical barrier: this observation may be made in his poem Kalypso from his series „Metopen" (op. 29, Universal Edition). Nausikaa is moreover characterized by capricious rhythms: 6/8 (3/4) 5/8 is prefixed as time. The same rich and pianistic treatment in the „Songs of the enarmoured Muezzin", op. 42. Especially in the second song, the oriental character, the mixture of the melancholy, ardent, languid and fatalistic has a convincing effect. Everywhere an abundance of coloratura, which increases the impressiveness aud is considerably responsible for the oriental flavour. Very remarkable a violin-sonata of the American composer Ernest Bloch. An elementary impulse in it. The chord of the minor ninth f. inst. acts like a spur in the development of the first movement, which receives fanatic accents by the obstinate repetition of a motive. The Andante, at first progressing calmly and mysteriously, later on leads to surprising ecstatic climaxes and finally returns to the

compositions sont encore bien modérées en comparaison des quatre morceaux aphoristiques pour piano d'Anton Webern (op. 7 Univers.-Edition) adepte de Schönberg. Ce ne sont que des depêches musicales unitilées qui exigeat trop, même de celui qui têche d'entendre aussi horizontalement que possible. L'affranchissement de toute règle est érigée en dogme, et l'anarchie de l'individu, très épris de lui-même et devenu autocrate, dicte les lois au travail du musicien. (Qui nous donnera la grande composition grotesque des temps modernes!) Karol Szymanowski, le Schönberg polonais, est, sans contredit, une individualité plus forte que Webern. Sa théorie de l'harmonic n'abandonne cependant pas tout-à-fait la logique: qu'on compare à ce point de vue le poème Kalypso des Metopes (op. 29 Univers.-Edition). Mentionons encore Nausicaa pour sa rhytmique capricieuse comme mesures il y a (6/8 3/4 5/8) Nous trouvons la même maestria pour ce qui se rapporte au piano dans les „Chansons de l'amoureux Muezzin". La seconde Chanson surtout porte l'empreinte bien orientale: la mélancolie ardente, le fatalisme lassé y sont parfaitement bien exprimés, beaucoup de roulades pour rendre les vibrations intimes de l'âme, accentuent encore le timbre exotique de ces chansons.

Une sonate pour violon du compositeur américain Ernest Bloch me semble bien digne d'attention. Elle fait montre d'impulsions élémentaires. Combien le petit accord de neuvième est excitant et semble fouetter la première phrase fougueuse à laquelle la répétition acharnée d'un motif, donne une note fanatique! L'Andante

raschenden Aufschwüngen und Ekstasen, um allmählich wieder in die Ruhe des Anfangs zurückzumünden. Das Finale ist mit Quarten- und Quintenfolgen und weiten Intervallsprüngen überreich gesegnet und vorwiegend auf wuchtigen Rhythmus gestellt.

beginning. The finale is profusely flavoured with progressions in fourths and fifths, with leaps in wide intervals, with powerful and massive rhythms.

d'abord d'un ondoiement calme et mystérieux, s'élance bientôt en extase pour refluer peu-à-peu et revenir à la sérénité du commencement. Le finale est riche en quartes, en quintes et en intervalles grandioses et d'un rhythme majestueux.

□

Ernest Bloch: Streichquartett (Universal-Edition)

Ein so lebensprühendes, überfülliges Werk, daß man Mühe hat, die Hingerissenheit zu meistern, um klar sehen zu können. Eine bunte Mischung von Stilelementen gibt dem Quartett eigenartigste Prägung: typisch französischer Impressionismus steht neben russischer Melodie, neben amerikanisch-elementarem Rhythmus. Durchaus improvisatorisch entworfen verliert es doch nie Zusammenhang, verzichtet es nie auf Entwicklung und Steigerung. Von unglaublicher Konsequenz ist z. B. die Entwicklung des ersten Satzes, die allmähliche Annäherung an das „Thema", beinahe eine Darstellung des Weges von Intuition zur Ausarbeitung, von prachtvoller Mühelosigkeit die Zusammenhänge der einzelnen Sätze. Aber nie doktrinär, sondern stets glühend im Ansturm. Manches, so z. B. das Pastorale, mag deutschem Ohr allzusehr auf Klang und Wirkung gestellt, anderes zu stark orchestral empfunden sein. Doch immer wieder wird die Leidenschaftlichkeit der Gestaltung, die Intensität dieses Schöpferwillens über solche kleinen Bedenken hinwegtragen. Kein Zweifel, daß dieses Quartett unbedingten Erfolg haben muß, wenn es die ihm gemäßen Spielertemperamente findet. Kein Zweifel auch, daß es von der Technik der Spieler letztes fordert. Aber diese Erfolgsicherheit paart sich einer großen inneren Ernsthaftigkeit und ist darum nicht letzter Zweck, und die Virtuosität wird ebenfalls innerlich begründet und erweist so ihre Berechtigung. Eine besondere Einstellung erfordert

Ernest Bloch: String-quartette (Universal edition),

This composition is so full of life, that it needs an effort to come to a close inspection of its details. A mixture of various elements characterizes the extremely peculiar style of this quartette: typical Frensh impressionistic traits and Russian melody, elementary American rhythms. Though apparently an improvisation, yet it has coherence, development, construction. The development of the first movement f. inst. is of incredible logic; the gradual approach to the „theme" almost like an illustration of the road from intuition to elaboration; the coherence of the several movements of splendid ease. The general effect is never doctrinary, but always of glowing attack. Some parts, as f. inst. the pastoral may impress a German ear as being directed too much towards mere sound effect or orchestral manner. But the passionate power, the creative intensity of his composition will always silence these objections of minor importance. No doubt that this quartette will be eminently succesful, wherever it will be performed adequately. No doubt also that its technical demands are extreme. But the sureneness of effect is coupled with great seriousness of mind, is not the last aim of the

Ernest Bloch: Quatuor à cordes. Universal Edition.

Voilà une œuvre étincelante de vie, truculente à un tel point qu'on est forcé de maîtriser son enthousiasme pour pouvoir voir clair. Un mélange bigarré d'éléments de style donne à ce quatuor un genre des plus particuliers: l'impressionnisme français typique se place à côté de la mélodie russe, à côté des rhythmes élémentairement américains. Malgré son trait improvisatoire il ne perd jamais la cohérence ni renonce-t-il au développement ou à l'élévation. Le développement du premier mouvement, par exemple, est d'une conséquence incroyable, l'approchement lent vers le „thème" est presqu'une description du chemin qui mène de l'intuition à l'exécution, les connexions des mouvements sont d'une facilité superbe. Rien de doctrinaire, mais toujours le feu de l'attaque! Il y a certains endroits, le „Pastorale" p. e. qui pourraient paraître trop préparés en vue de sonorité et d'effet extérieur, principalement à l'oreille allemande, d'autres paraîtront trop sacrifiés à „l'orchestral". Mais la passion de l'ouvrage, l'intensité de la volonté créatrice l'emporteront toujours sur des restrictions. Il n'y a pas de doûte que ce quatuor doit avoir le succès sans phrase, s'il trouve des artistes d'un témpérament conforme. Il n'y pas de doûte non plus qu'il exige de l'exécutant l'extrême possible comme technique. Mais cette sûreté du succès extérieur s'unit à un fort sérieux interne; elle n'est pas, justement à cause de cela, le dernier but; la virtuosité exigée

die Rhythmik des Werkes, die nicht nur äußerst vielfältig ist, sondern sich bis zur Ekstatik steigert. Und in ihr finde ich das alle einander fremden Einflüße einigende Band. Klanglich und melodisch steht Bloch auf durchaus modernem Boden, seine Polyphonie ist ebenso selbstverständlich linear wie seine Harmonik ungezwungen von alten und neuen Mitteln Gebrauch macht. Nie aber wird er einseitig, nie lehrhaft und parteiisch, sondern immer bewahrt er sich souveräne Freiheit. Jedenfalls ist sein Werk wieder ein Beweis dafür, wie sehr sich die deutsche Musik bemühen muß, von ihrem Vergrübeltsein, ihrer Problematik loszukommen, wenn sie mit Erfolg den Kampf aufnehmen will mit solcher Musik, die aus noch kaum angebohrten Quellen elementarster Volkskunst schöpft. Heute besteht die Gefahr, daß die Entfremdung unserer Musik von Rhythmus und Melodie des Volkes, ihre „Vergeistigung und Vertiefung" zu ihrer gänzlichen Isolierung führt. Ueberall, wo neue Kunst um uns herum entsteht, ist elementares Volkslied Grundlage. Ich erinnere an Bartók, an Strawinsky, an die neue amerikanische Musik, nicht zuletzt an Bloch, dessen Quartett deutlich Herkommen und Weg weist.

BRUNO STÜRMER

composition, and the virtuosity required has its logical foundation and is thus justified. Of especial impressiveness the rhythm in its variety, its ecstatic climaxes. Here the tie connecting all the foreign influences is visible. In sound and melody Bloch's music is decidedly modern, its polyphony, of the linear type, has the same natural appearance as his harmony, which combines old and new means. He is never one-sided, doctrinary, but always maintains an inner sovereign independence. This quarttete proves again, that German music must take pains to get rid of its problematic meditativeness, if it has the ambition to hold its own against music of this kind, springing from the still fresh sources of elementary national art. At present the danger lies in the fact, that our music, estranged to popular rhythm and melody will lead to complete isolation in its „spirituality and profundity". Wherever new art springs up around us it is based on folk-song. I point to Bartok, to Strawinsky, and also to Bloch, whose quartette shows clearly his starting point and the direction of his road.

BRUNO STÜRMER

se justifie elle aussi par la légitimité. La rhythmique de l'œuvre réclame une disposition spéciale. Cette rhythmique n'est pas seulement extrémement variée, mais va aussi en augmentant jusqu'à la frénésie. Et c'est en elle que je trouve le lien qui unit toutes ces influences etrangères pourtant l'une à l'autre. Bloch se place tout-à-fait sur le sol moderne, autant comme esprit rhythmique que mélodique. Sa polyphonie est aussi compréhensiblement linéaire que son harmonie qui se sert sans contrainte de moyens anciens et nouveaux: Mais il ne devient jamais monotone, jamais didactique ou homme de parti; il garde toujours sa liberté souveraine. En tout cas sa nouvelle œuvre prouve de nouveau combien la musique allemande doit s'appliquer pour se défaire de son obscurité et de son allure problématique, si elle veut avec succès croiser le fer avec une telle musique qui prend son eau de source d'un art élémentairement populaire à peine sorti de la terre. Il y a eu danger à l'heure qu'il est que l'éloignement de notre musique du rhythme et de la mélodie du peuple, que sa „transfiguration et son approfondissement" n'amènent son isolation totale. Partout où, autour de nous, un art nouveau naît il se base sur le chant populaire élémentaire. Je rappelle Bartók, Strawinsky, la nouvelle musique américaine, et non, en dernier lien, Bloch lui-même dont le Quatuor montre clairement et l'origine et la voie.

BRUNO STUERMER

Paul Amadeus Pisk: Sänge eines fahrenden Spielmanns, aus dem „Buch der Sagen und Sänge" von Stefan George (Universal-Editon).

Der Kreis um Schönberg scheint sich Stefan George zu „seinem" Dichter auserkoren zu haben. Mit wieviel oder wiewenig Berechtigung — das zu entscheiden ist hier nicht der Ort; die Frage wäre aber immerhin einer näheren Betrachtung wert, würde diese doch tiefer in das Wesen der neuen

Paul Pisk. „Songs of a vagrant fiddler" from the „book of tales and songs" by Stefan George (Universal edition).

The circle around Schönberg seems to have chosen Stefan George as its favourite poet. It is not the proper place here to discuss whether this choice is right or wrong. But the question would be worth a discussion

Paul Amédée Pisk

Chants d'un musicien ambulant, tirés du „Livre des Légendes et des chansons" de Stefan George. (Universal Edition).

Stefan George est devenu le poète de prédilection du cercle qui entoure maître Schönberg. Il ne nous appartient pas de décider si c'est à tort ou à raison. La question, toutefois, serait digne d'examen si elle pouvait

Kunst hineinführen können als es alle Versuche tun, die nur von der Dichtung oder nur von der Musik ausgehen. Dennoch scheint sich auch schon bei engstem Bezirk der Untersuchung eine Diskrepanz zu zeigen: die nämlich zwischen dem beinahe klassisch-formalen Stil Georges und der weiten, immer wieder sich selbst erneuernden Linie der Musik, die im Banne Schönbergs geschrieben wird. Fühlbarer noch als sonstwo in den hier zur Besprechung stehenden Gesängen. Der Dichter füllt alte Ritter- und Spielmannsromantik mit neuem Geist, neuer Spannung, bleibt aber durchaus im romantischen Erlebnis befangen, will auch garnicht darüber hinaus. Der Musiker dagegen findet die gleichartige Einstellung fast nirgends und musiziert genau so, wie er es etwa bei einem Text von Heynicke, von Däubler oder ähnlich gerichtetem getan hätte. Damit aber ist sein Gestaltungswille bereits in falscher Bahn, und man kann den Verdacht nicht unterdrücken, daß er Technik, Geist und Willen von Meister Schönberg geborgt und das, was dieser mit vollstem Rechte bei den Gedichten aus dem „Buch der hängenden Gärten" an musikalischem Ausdruck gegeben hatte, einfach übernommen hat, ohne die ungeheure Entfernung beider Dichtungen zu beachten. So erscheint denn das Werk als das nicht gemußte, sondern nur gewollte und nicht einmal immer gekonnte Ergebnis eines vorläufig sogar noch latenten Schöpferwillens, der weder sein eigenes, persönlich unbedingtes Ziel noch die unmittelbar darauf zuführende Straße kennt. Es fehlt der Einfall, die Unmittelbarkeit der Intuition, und wenn sie einmal da ist (erfreulicherweise spürt man sie bei einer Reihe von Gesängen, wie Nr. 2, 5, Schluß von 6, 8, 9, 12, 14), so hält doch nicht die Spannung durch, und an die Stelle von Musik tritt plötzlich Arbeit und nur Arbeit. Durchaus gelungen scheinen nur Nr. 9 und 14 zu sein, aber die Zustimmung zu diesen beiden, in Stimmung, Anlage und Temperament sehr feinen

in as much as this discussion would lead us further into the nature of the new art, than all attempts could do, which take into consideration either the music or the poetry by themselves. Nevertheless, in examining the question only superficially one finds contradictions between the classical formal style of George and the peculiar melodic line written in the Schönberg manner. In these songs of Pisk the contradictions become especially noticeable. The poet infuses new spirit into the old romances, but remains entirely within the romantic sphere, does not in fact wish to transgress the romantic limits. The musician however hardly ever finds the proper relation to his text and writes exactly in the same manner, as he would have done in composing a poem by Heynicke or Däubler. From the start he is thus moving in the wrong direction and one cannot suppress the suspicion, that he has borrowed his technique, intellect and will from his master Schönberg, that he has simply accepted that which was applicable with full right in the composition of the „Book of hanging gardens", without taking into consideration the immense difference of both poems. Thus his composition does not make the impression of a creative power, but rather of an inadequate desire of creation, a latent creative will, which neither knows its own personal aim nor the road leading directly towards this aim. The idea, the directness of intuition are lacking, and if traces of it are occasionally noticeable (as in Nr. 2, at the close of Nr. 6, 8, 9, 12, 14), they quickly disappear again, and real music is replaced by studious labour. Only in Nr. 9 and 14 the

nous faire pénétrer au cœur même de l'art nouveau et nous aider à le comprendre mieux que les tentatives poétiques et musicales ne nous l'ont permis jusqu'ici.

Un beau chant exige que texte et musique s'harmonisent, soient d'une même inspiration. Or, dans l'œuvre dont nous parlons, on perçoit, à première lecture, une dissonance entre le musicien et le poète. Pisk devait s'inspirer du texte de Stefan George. C'est ce qu'en général il n'a pas su faire. Le poète, tout en demeurant fidèle aux vieilles formes romantiques, les emplit, de son inspiration nouvelle. Pisk n'a pas su adapter sa musique à cette poésie. Sa musique n'est presque jamais en harmonie avec le texte; elle va son chemin. C'est ainsi que l'on comprend la musique dans le cercle dont Schönberg est le centre. Pisk suit, dès le début, une fausse voie. Sa musique accompagnerait tout aussi bien — ou tout aussi mal — un texte de Heynicke ou de Däubler. Pour tout dire, sa technique, son inspiration, sa volonté sont empruntés de celles de maître Schönberg. Mais, tandis que le maître, ayant choisi un texte conforme à sa musique (Le Livre des jardins), arrivait à d'heureux résultats, le disciple, n'ayant pas mesuré la profonde distance qui sépare les deux poètes, a échoué dans son œuvre. Ce n'est pas par manque de talent et de volonté; c'est parce qu'il n'a pas reconnu la voie à suivre. L'intuition, la véritable compréhension de son poète lui fait défaut. Pas partout cependant: Dans les chants 2 et 5, et à la fin des chants 6, 8, 9, 12 et 14, musicien et poète chantent dans un heureux accord. Malheureusement cela ne dure pas, et le musicien, cessant d'être à l'unisson, continue à aligner des notes. Seulement, il ne s'agit plus de musique, mais de travail. Seuls les morceaux 9 et 14 sont parfaitement réussis, mais, dans la composition de ces deux pièces charmantes et sans défauts, Pisk s'est précisément éloigné de sa

Stücken, dürfte dem Komponisten keine Freude machen, denn gerade in ihnen entfernt er sich am weitesten, bedenklich weit von dem sonst so krampfhaft festgehaltenen Stile Schönbergs. Und im Augenblicke, wo er das tut, entdeckt er in sich einen sehr einfachen, garnicht grüblerischen und tiefsinnigen Musiker, und wir erleben musikantische Freude am Klang, an Stimmungsweite. Und in diesen beiden Stücken deckt sich endlich Dichtung und Musik, weil eben weder George noch P. A. Pisk Expressionisten sind. George weiß das und Pisk wird es noch einsehen lernen. Dann endlich wird er sich selbst finden und musizieren, nicht mehr Noten schreiben.

BRUNO STÜRMER

composer seems to have been successful, but the praise accorded to these two pieces, so remarkable in contents, temperament, construction, will perhaps not be very enjoyable to the composer, because just these two songs are furthest distant from the Schönberg style, which he affects to follow so zealously everywhere else. In the same moment he appears a simple, not all meditative and profound musician and the listener finds enjoyable sound and expression. In these two pieces there is at last correspondence of music and poetry, because neither George nor P. A. Pisk are expressionists. George knows it, and Pisk will one day know it. Then he will find himself and will write music, not notes any more.

propre conception théorique de la musique et de celle du cercle Schönberg; il s'est laissé diriger, susjuguer par le poète, et voilà qu'il se révèle musicien tout simplement et nous fait goûter une véritable joie musicale. Et, si dans ces deux derniers morceaux l'accord existe, entre Stefan George et Pisk, c'est que celui-ci, tout en se croyant expressionniste, ne l'est pas plus que son poète. Il finira bien par s'en rendre compte, par se trouver lui-même, et alors il sera musicien au lieu d'être travailleur.

BRUNO STÜRMER

Vittorio Gui: Quattro canti della Morte (Pizzi & Co., Editori-Bologna). Das Werk ist Meister Pizzetti gewidmet. Das wäre unwichtig, wenn es nicht Hinweis auf die Wesensart des Musikers Gui sein könnte. Gui hat sich wundervolle Texte ausgesucht, griechische Volksgesänge, die Tormasseo ins Italienische übertragen hat. Er musiziert mit aller Intensität des modernen Musikers, singt mit aller Inbrunst des Italieners. Er hat Größe, Leidenschaft und Pathos, schreibt einen vollgriffigen Klaviersatz und kennt die menschliche Stimme. Seine Gesänge sind ein Beweis dafür, daß man moderner Musiker, daß man polyphon, linear, sogar atonal sein und doch die dem Singen gemäße Linie finden kann. Hätten nur unsre deutschen, ach! so gründlichen, ach! so tiefgründigen, ach! so ernsthaften Musiker etwas von der italienischen Wärme, vom italienischen „slanzio", der nicht immer verkitschen braucht! Daß sich der Italiener natürlich mehr hüten muß vor überstiegenem Pathos, das Theater, Pose und Schminke wird, dafür zeugt der vierte der vorliegenden Gesänge. Hier wird der Konzert-

Vittorio Gui. Quattro canti della Morte (Pizzi & Co., Editori, Bologna). This composition is dedicated to maestro Pizzetti. This fact would be unimportant, if it did not give us some hints as to the artistic descent of the musician Gui. He has chosen wonderful texts, Greek popular songs, translated into Italian by Tormusseo. He writes with all the intensity of the modern musician, sings with all the fervour of the Italian. He has grandeur, passion, pathos, writes most effectively for the piano and has a thorough knowledge of the voice. His songs prove, that one can write in a modern style, in a polyphonic, linear, even atonal manner and yet find the melodic line fit for singing. If only our German, alas so thorough and serious musicians had something of the Italian „slancio" and warmth! These qualities need not by any means always be connected with vulgarity. The Italian composer must of course guard against exaggerated

Vittorio Gui:

Quattro canti della Morte (Pizzi & Co., éditeurs, Bologne).

L'œuvre est dédieé au maître Pizzetti. Ceci n'a d'autre importance que de nous donner une indication sur la manière du musicien Gui. Ce dernier s'est choisi des textes admirables, des chants populaires grecs, traduits en italièn par Tormasseo. Sa partition est écrite avec toute l'intensité d'un musicien moderne; il chante avec toute la ferveur italienne. Il a de la grandeur et de la passion. Il écrit très efficacement pour le piano, tout en connaissant parfaitement la voix humaine. Ses chants sont une preuve qu'un musicien moderne, qu'il soit polyphone, linéaire, même atonal, peut cependant demeurer pleinement dans le domaine du chant. Ah! Si nos musiciens allemands, si pointilleux, si consciencieux, si térieux, avaient un peu, de la chaleur italienne, du „Slanzio" italien, qui n'a pas toujours besoin d'être stimulé!

Le quatrième chant témoigne que l'Italien doit toujours se défier de sa propension au pathétique, s'il ne veut

saal zum Colosseum, das Podium zur Szene, das Klavier zum Orchester und der Sänger zum primo uomo. Ein wenig erfreulicher Zustand, wenn der Hörer nicht die Verwandlung mitmacht. Und hier wird die Grenze zwischen den Rassen spürbar.

BRUNO STÜRMER

G. Francesco Malipiero: Tre Poesi di Angelo Poliziano, per canto e pianoforte (Verlag J. & W. Chester, London).

Drei Gesänge, von denen der erste „Inno a Maria nostra Donna" der gewichtigste und auch wertvollste ist. Von einer wundervollen, altertümlich-mystischen Dreiklangsfolge hebt sich die Stimme in einer Mischung von Sprechgesang mit ausdrucksvoller Melodik ab. Das zweite Stück „l'eco" ist eine nicht uninteressante Wiederbelebung des uralten Echoproblems in neuer Fassung. Das Echo wird nicht gleich melodisch und rhythmisch gebracht, sondern in neuer Tonhöhe und rhythmischer Vergrößerung. Und die Wirkung ist entzückend echt. Wieder ein Beweis, daß künstlerische Verarbeitung mehr bedeutet als der glatte Abklatsch der Natur. Für die den Schluß des Heftes bildende „Ballata" fehlt mir persönlich die Einstellung. Sie scheint mir zu dürftig in ihrem Humor, zu dürftig auch in Klang und Linie. Mit den Vorschlägen, die das einzig bewegende der Klavierstimme auf 3 Seiten sind, scheint mir zu wenig getan zu sein.

BRUNO STÜRMER

Manuel de Falla

Verlag Z. & W. Chester, Lts., London W. I El Amor Brujo, Ballett in einem Akt, daraus: Chanson du chagrin d'amour, Récit du pècheur, Chanson du feu follet.

Diese Bruchstücke geben natürlich wenig Möglichkeit, sich ein Urteil zu bilden über das ganze Werk, das dem russischen Ballett wohl Anregung

pathos, theatrical pose still more, as is proved by the fourth song. Here the concert hall becomes a colosseum, the concert-podium a stage, the piano an orchestra and the singer a primo uomo. A little enjoyable state of things, unless the listener becomes himself an actor in the play. Here the difference of races is felt intensely.

BRUNO STÜRMER

G. Francesco Malipiero: Tre Poesie di Angelo Poliziano, per canto e pianoforte (J. & W. Chester, London).

Three songs, of which the first one „Inno a Maria nostra Donna" is the weightiest and most valuable. A wonderful, antique, mystic background of triads, on which the voice is placed in a mixture of recitative and expressive melody. The second piece „l'echo" is an interesting revival of the old echo-problem in a modern variation. The echo is not an exact repetition of phrases here, but is employed from a different starting-point and in rhythmical enlargement. The effect is charmingly genuine. Another proof, that artistic work means more than merely an exact copy of nature. The „Ballata" at the close of this collection does not convince. Its humour appears too forced to me, its sound and melody too thin. The appoggiaturas on which the three pages of the piano accompaniment are based exclusively, seem to me somewhat too insignificant as thematic material.

Manuel de Falla

(J. and W. Chester, London) El Amor Brujo. Ballet in one act. Extracted from it: Chanson du chagrin d'amour. Récit du pècheur, Chanson du feu follet.

The fragments give of course little possibility to form an adequate jugdement of the entire work, which

tomber dans le théâtral, dans la pose et le maquille! Ici, la salle de concert se change en amphithéâtre, le podium devient une scène, le piano un orchestre et le chanteur un „ténor d'opéra".

Celà est d'un effet peu agréable, si l'auditeur ne sait se mettre immédiatement à l'unisson, et dénote irréfutablement la race.

BRUNO STÜRMER

G. Francesco Malipiero: Tre Poesie di Angelo Poliziano, per canto e pianoforte (J. & W. Chester, éditieurs, Londres).

Trois chants, parmi lesquels le premier: „Inno a Maria nostra Donna" est le plus important et aussi le plus beau. D'un accompagnement à triple accord, merveilleux et d'un mysticisme antique, la voix se dégage, s'élève en une mélodie pleine d'expression, alternant avec la déclamation.

Le deuxième morceau, „l'écho", reprend, sous une forme nouvelle, le très ancien problème de l'écho. L'écho n'y est pas rendu avec son ryhtme et sa mélodie propre; il est transposé dans une autre gamme et sur un rythme élargi. Ce morceau est ravissant. Nouvelle preuve que l'effort artistique a plus d'importance que la servile copie de la nature, et peut enrichir et embellir celle-ci.

Personnellement, je ne goûte pas beaucoup la ballade qui termine le cahier. Elle me paraît manquer d'humeur, de son et de ligne. Les trois pages de la partition pour piano me semblent être peu importantes.

BRUNO STÜRMER

Manuel de Falla.

Z. & W. Chester, éditeurs, Londres W. I. El Amor Brujo, Ballet dans un acte: Chanson du chagrin d'amour, Récit du pècheur, Chanson du feu follet.

Ces fragments ne permettent pas, évidemment, de se faire une opinion sur toute l'œuvre, qui doit son impulsion et sa source même au

und Leben zu verdanken hat. Ich gestehe, daß ich aus ihm auch nichts weiter erkenne, als geschickte Verwendung alter und neuer Mittel. So ist die Stimmung im zweiten Stück wundervoll getroffen, mit einer an den feinsten Debussy gemahnenden impressionistischen Zartheit. Rhythmisch lebendig ist „Chanson du feu follet", weitaus wertvoller „Chanson du chagrin d'amour". Aber Neues, Wesentliches wird nirgends gebracht. Vielleicht würde die Kenntnis der ganzen Partitur zu andern Resultaten führen. Darauf weist wenigstens das mir noch vorliegende Bruchstück aus einem anderen Ballett des gleichen Verfassers hin. Es ist Danse de meunier aus „El Sombrero de tres picos". Hier ist Temperament, Klangsinn und musikantischer Ueberfluß in solcher Stärke zu spüren, daß man nur bedauern kann, nicht mehr davon genießen zu können. Gerade bei dem stetig wachsenden Anteil aller Wissenden am neuen und zukünftigen Tanz wäre eine Kenntnis alles vorliegenden Materials doppelt wünschenswert. Vielleicht entschließt sich der Verlag, Partituren oder wenigstens Auszüge zur Verfügung zu stellen, damit die Möglichkeit einer Auseinandersetzung auch mit den tänzerischen Problemen dieser Werke möglich wird.

BRUNO STÜRMER

probably owes its existence to the Russian ballet. I confess, that I cannot see more in these fragments than a skilful use of old and new means. Thus the second piece is of admirable expressiveness, of an impressionistic tenderness reminding of Debussy's best efforts. „Chanson du feu follet" is rhythmically vivid, „chanson du chagrin amour" much more valuable. But something essentially new is nowhere to be found. Perhaps the acquaintance with the entire score would lead to other results. This seems even probable, if I take into consideration my experience with another ballet of the same composer: „Danse de meunier" from „El Sombrero de tres picos". Here temperament, colour-sense and wealth of invention are noticeable to such an extent, that one is prone to regret the fragmentary acquaintance with the composition. A knowledge of all existing material would be doubly desirable, considering the constantly growing interest in everything pertaining to the renaissance of dancing at present. Perhaps the editors will find it advisable to give critics access to scores or at least to complete piano-arrangements, which would permit a discussion of the problems of dancing manifested in these works.

BRUNO STÜRMER

ballet russe. J'avoue que je ne vois là rien d'autre qu'un emploi habile de moyens ancients et nouveaux. Le deuxième morceau, par exemple, est merveilleux, d'une délicatesse impressioniste qui rappelle le plus fin Debussy. La „chanson du feu follet" est vivante de rythme; la „Chanson du chagrin d'amour" est un morceau d'une véritable valeur. Mais rien d'absolument nouveau, nulle part. Peut-être, si nous connaissions toute la partition, nous parviendrions à un autre résultat. Ce qui me le fait croire, c'est le petit morceau d'un autre ballet du même auteur. Il est intitulé Danse de meunier, et est tiré de „El Sombrero de tres picos". Cette petite pièce révèle tant de tempérament, de sens du son, de verve musicale, qu'on regrette de ne pas jouir plus longtemps.

Etant donné l'intérêt croissant des connaisseurs pour les danses nouvelles et futures, on regrette doublement de ne posséder que des fragments sur cette matière. Peut-être l'editeur se décidera-t-il à nous donner des partitions complètes, ou tout au moins des extraits assez considérables pour nous permettre de juger de tout ce qui, dans ces œuvres, se rapporte à la danse.

BRUNO STÜRMER

Hans Mersmann, Kulturgeschichte der Musik

1. Bd. Beethoven, Die Synthese der Stile
2. Bd. Das Deutsche Volkslied

Verlag Julius Bard, Berlin.

Schon der Titel „Kulturgeschichte der Musik" erregt die Aufmerksamkeit, und sind die 2 bisher erschienenen

Hans Mersmann: „Kulturgeschichte der Musik".

1. vol. Beethoven, the Synthesis of his Style.
2. vol. The German Folksong.

Publ. Julius Bard, Berlin.

Already the title of this publication arrests attention, and though the two

Hans Mersmann L'Evolution de la musique

Tome 1. Beethoven, la Synthèse du style
Tome 2. Le Lied populaire allemand

Julius Bard, éditeur, Berlin.

Le titre seul, l'Evolution de la musique, suffirait à éveiller l'attention, et, de fait, les deux petits

Bändchen auch nur je 50 Seiten stark, sie rechtfertigen das Interesse, das man ihnen zuwendet. Da schreibt einer, der Gedanken hat, der formen und präzisieren kann und der außerdem noch versucht, mit neuen Perspektiven das Objekt abzusuchen und zu erhellen. Er erhebt — weitab von dem, was man gewöhnlich in Musikbüchern erlebt — die Musikschriftstellerei zur Höhe einer Betrachtung, die Wissenschaft und literarisches Bekenntnis, Analyse und die weiten Zusammenhänge der Kultur in sich vereinigen will. Berühmte Bücher der Kunstwissenschaft mögen Vorbilder gewesen sein. Aber was dort sichtbar einer äußeren Welt entnommen ist, schrumpft in der Musik, in unerklärlichen Harmonien, zu einer schwer greifbaren Metaphysik des Geschehens zusammen. Wir haben also Methode und Inhalt zu prüfen.

Das „Wesentliche", des „Werkes Sinnbild" will der Verfasser geben. Ein etwas kühnes Unterfangen, selbst 150 Jahre nach Kant! Und ist es möglich, den reichen und subtilen, den unergründlichen und eruptiven Organismus der Musik zu begrifflicher „Wesenheit" zu verdichten? Müßte man der expressionistischen Methodik unserer Zeit, hinter der sich nicht Mystik oder Romantik, sondern eher ein kahler Rationalismus verbirgt (der den Bildungstrebern angeblich die letzten Geheimnisse entschleiern möchte), nicht einen Jean Paul gegenüberstellen, der ausflattert und abbiegt, nur um noch einen Schein, noch eine kleine Neb... als kümmerlichen Ausdruck der grenzenlosen Vielheit alles „Wesentlichen" hinzu zu gewinnen. Und ist schließlich das Letzte, die befruchtende Zeugungkraft, genialer Taumel und Tiefsinn, nicht ein Rätsel, das wir nicht lösen können? (Von Beethoven heißt es im Buch zuletzt: „Es ist die Kraft, ihre sich aufschwingende Höhe und Weite"!!) Tun sich nicht die Gegensätze von Inspiration und versimpelnder Abstraktion auf, die nur gradweise gemildert, aber nie prinzipiell überwunden werden können? Verzichten wir doch endlich

little volumes, so far published, do not coutain more than 50 pages each, they still justify the interest accorded to them. Their author has ideas, has the sense for form and precise definition, tries to clear up his object in a new perspective. Much more than usually in musical literature, writing is raised here to a height of contemplation which endeavours to combine science, literary confessions, analytical methods and wide cultural aspects. Celebrated books of the science of art may have served as models. But what in those books is taken from the visible world, shrinks in the unexplainable harmonies of music to an evasive methaphysics. Thus we have to examine the method and the contents.

The author wants to give the „essential", the „symbol of the work of art". A bold attempt, even 150 years after Kant! Is it possible to condense the rich and subtile, mysterious and eruptive organism of music into something like bodily „essence"? To the expressionistic method of our age (which is not founded on mysticism or romanticism, but is rather a cold rationalism, bent on unveiling the last secrets) one ought to oppose Jean Paul, who wanders astray in order to catch an additional gleam, a little ray of brightness as a poor expression of the infinitive multitude of the „essential". And is not the last, the creative force, the genial rapture an insoluble secret? Of Beethoven the book says: „Here is the force, its rising power and breadth"! The contrasts of inspiration and vulgarizing abstraction are manifest here, which may gradually be diminished but never totally overcome. Let us at least cease to call our manner of

volumnes déjà parus, bien que n'ayant chacun qu'une cinquantaine de pages, justifient l'intérêt qu'on leur porte sur la foi du titre.

L'auteur a des idées. Il sait les énoncer, les préciser. En outre, il tente de découvrir les côtés encore inexplorés de son sujet, afin de projeter sur célui-ci une lumière nouvelle. Il élève — ce qui, dans un livre sur la musique, est très rare — la composition musicale à la hauteur d'une conception unissant en soi la science, la littérature, l'analyse et les vastes et lointains aperçus de la civilisation. Sans doute, il s'est beaucoup inspiré de livres célèbres traitant de l'art. Mais ces emprunts faits à un monde extérieur se transforment, se condensent, dans le domaine musical, en obscures harmonies, en une métaphysique difficile à comprendre. Soumettons donc à l'examen et la méthode et le contenu.

L'auteur veut nous présenter l'essence même, le symbole de l'œuvre. Entreprise quelque peu téméraire, même quelque 150 ans après Kant! Est-il donc possible de condenser en une seule conception abstraite tout l'organisme, tout à la fois riche et subtil, spontané et insondable, de la musique? A la méthode expressionniste contemporaine, derrière laquelle il ne faut chercher ni mysticisme ni romantisme, mais bien un froid rationalisme qui devrait découvrir aux esthètes les secrets les plus cachés, les faire pénétrer au cœur même des mystères les plus insondables; à cette méthode, dis-je, ne pourrait-on opposer un Jean Paul qui s'écartant de cette voie, nous ferait encore sentir, si peu que ce soit, l'infime diversité de l'Univers? La force créatrice enfin, l'ivresse géniale et la mélancolie ne sont-elles pas autant d'énigmes que nous ne saurions résoudre? (Le livre sur Beethoven conclut ainsi: „C'est la Force, la force immense et profonde!") Ne voit-on pas là combien il est impossible au raisonnement, même le plus obstiné et le plus

darauf, Betrachtungsweisen der Dinge für die Dinge selbst (für ihr „Wesentliches" oder „Sinnbild") auszugeben. Wer will Beethovens Werke begrifflich umfassen, wer gerät da nicht in ein Stammeln von Phrasen (siehe obiges Zitat aus dem Buch oder: „Das Gesetz des Werdens und Vergehens liegt in dem Schwingungsgrad der Welle")? Die Intensität des Lebendigen lacht aller Eindeutigkeit Hohn, wirft allenfalls der Erkenntnis einige Streifen vor ihr Gesichtsfeld hin. Wäre die Anmaßung der Methode weniger auffällig, der Hymnus des Gefühls weniger gebläht von einem Ethos, von einem Pathos des Kosmischen — metaphysischen Schnalzern, die seit ihrer Popularisierung durch Paul Bekker fast einen spießerischen Beiklang bekommen haben — man könnte sich einer Kritik enthalten, brauchte nicht Leichtgläubige zu warnen. Denn wenn die Aufgabe in treffender Formulierung lautet, nicht „die" Kräfte, sondern Kräfte bloßzulegen, welche etwa Beethovens Werk bedingen, so ist Mersmann mit intuitivem Scharfsinn an sie herangegangen. „Kulturgeschichte der Musik" soll damit gegeben werden. Die Kräfte sollen gewissermaßen von einer Peripherie, von einem letzten Anfang aus verfolgt werden, von wo alle Fäden ausgehen. Schade nur, daß die Ströme, die unterwegs alles Blut in sich aufsaugen sollen, verebben, sich in tausend Schlünden verlieren. Man schaudert vor der Waghalsigkeit des Unternehmens. (Zumal das zeitlos Schöpferische das Primäre zu sein scheint, das von sich aus erst Peripherien bildet). Ist eine Kulturgeschichte der Musik aber auch geplant, so meint es Mersmann damit nicht so schrecklich gründlich. Er begnügt sich mit den die Darstellung tragenden Begriffen „Gesellschaft (Form), Elemente (musikalische Materie), Mensch (Inhalt), Organismus, Kosmos, Synthese". Sie kehren auch im „Deutschen Volkslied" wieder. Mersmann scheint demnach mit ihnen Grundlegendes für eine Kulturgeschichte der Musik geben zu wollen. Wenn uns auch diese Monotonie der

contemplating the world its „essential", its „symbol"! Whoever attempts to embrace intellectually Beethoven's creation, cannot escape a stammering of phrases, like those already cited or „the law of being and passing lies in the degree of vibration of the wave". The intensity of life derides all attempts of absolute interpretation, in the best case throws a few fragments into the field of vision of the intellect. If the arrogance of method, the hymn of feeling were not so much swelled here by a cosmic pathos — those metaphysical phrases popularized by Paul Bekker — a critical estimate would have been superfluous. If the problem had been to show not „the moving powers" of Beethovens's work, but „some of its moving powers" one might praise Mersmann's acute intuition. In this „history of musical culture" he attempts to find the first beginning, the periphery of the moving forces. It is a pity only, that those streams, which on their way ought to suck up all the blood, lose themselves in a thousand little rivulets. The audacity of the attempt seems frightful. But after all, Mersmann is not so frightfully thourough. He is satisfied with stating the ideas: „society (form), elements (musical matter), man (contents), organism, cosmos, synthesis". These ideas return in the „German Folksong". Mersmann as it seems, thinks to find in these ideas something fundamental for the history of musical culture. Though this monotony of mental deduction appears somewhat forced, we still refrain here from theoretical speculations, but rather would make a practical test, applying one of Mersmann's „dynamic centres",

clairvoyant, de percer ce mystère qu'est l'inspiration? Quand renconcerons-nous donc à donner nos conceptions des choses pour les choses elles — mêmes? Qui peut comprendre abstraitement toute l'œuvre d'un Beethoven? Qui croit le pouvoir, et tenterait de l'expliquer, ne tomberait-il pas dans un fouillis de phrases? (Voir la citation précédente, ou encore cette autre: „L'oscillation de la vague est la loi même de la création et de l'anéantissement.") La vie intense ne se laisse pas réduire en formules, elle se joue des plus solidement étayées.

Si la méthode était moins prétentieuse, si les sentiments s'exprimaient avec moins d'éthos et de pathos, si enfin ces bruyants métaphysiciens, que Paul Bekker a popularisés, nous assourdissaient un peu moins de leurs théories, on pourrait s'abstenir de critiquer, il serait moins nécessaire de mettre en garde les gens crédules.

Si, par contre, renonçant à déterminer les forces, on se borne à parler de forces qui se manifestent dans l'œuvre de Beethoven, il faut reconnaître que Mersmann a fait preuve parfois de clairvoyante intuition.

Selon l'Evolution de la musique, les forces doivent être recherchées, suivies de l'extérieur à l'intérieur, où elles se concentrent en un point commun. On s'effraye de l'audace d'une telle tâche, d'autant plus que l'éternelle force créatrice serait la première à déterminer! Mais Mersmann ne s'effraye pas si facilement: Il se contente de notions représentatives: Société (forme), Eléments (matière musicale), Homme (contenu), Organisme, Cosmos, Synthèse. Ces termes se retrouvent également dans Le Lied populaire allemand. Ils semblent donc devoir être les bases de son Evolution de la musique.

Quoique cette monotonie dans la déduction nous paraisse un peu forcée, nous n'entreprendrons ici aucune spéculation théorique. Mais nous poudrions faire une épreuve avec l'une de ces forces, choisie au

gedanklichen Deduktion schon etwas gewaltsam erscheint, so wollen wir hier doch keine theoretischen Spekulationen beginnen, sondern an einem „Kraftzentrum", das wir herausgreifen, eine Probe machen. Sei es die „Gesellschaft"! Ist ihre Wirkung bei dem jungen Beethoven die ausschlaggebende oder als Perspektive in die Tiefe dringend? Selbstverständlich sieht sich der junge Künstler zunächst von Konvention gefesselt, und auch „Sturm und Drang" der Jugend mag man als Reaktion gegen die Gesellschaft deuten. (Mit derselben Berechtigung könnte man zwar mit Schopenhauer von einem lodernden Ungestüm ausgehen, dessen „Freiheit" sich allmählich zu bedächtigerer Sammlung und sinnvoller Konvention wandelt.) Aber wird in der Musik der langsame Aufstieg des Begabten von Konvention zu Persönlichkeit nicht durch die handwerklichen und formalen Schwierigkeiten dieser Kunst bedingt? Gewiß, dies ist eine Vordergrundsperspektive, aber die Banalität, daß dem genialen Jüngling ein unermüdlich lernendes Kind vorgearbeitet haben muß, macht den Tiefsinn der „Gesellschaft" fast zu einem heuchlerischen. Allerdings, Mersmann meint mit der „Gesellschaft" noch die besondere des 18. Jahrhunderts. Er findet sie in dem jungen Beethoven inkarniert; ja er bettet, natürlich im Hinblick auf den späteren Beethoven, die gesamte übrige Musik dieser Zeit auf diesem Niveau (einer improvisatorischen Form) ein. Die olympische Vollendung eines Mozart wird zu einem „Mittler" degradiert! Was hat Beethovens frühes oder spätes Werk mit ihr zu schaffen? Und wäre es sodann nicht ein Leichtes, Typus und Kosmos gerade in Mozart zu feiern?

Bleiben diese Begriffe in ihrer Allgemeinheit nicht Schemen und werden in ihrer Spezialisierung gar zu falschen Usurpatoren? Hier erkennen wir die Gefahren einer Methode, die von „tragenden Begriffen", statt von der Vielfältigkeit der Objekte ihren Ausgangspunkt nimmt. (Daß es übrigens

f. inst. „society". Is the effect of society of decisive importance for the young Beethoven, does it mean a sufficiently ample perspective? Of course the young artist is at first tied by convention and also the „Sturm und Drang" of youth may be explained as a reaction against society. (With the same right however one might with Schopenhauer start from a fiery monster, whose liberty is gradually changed into meditative concentration and planful convention.) But is not in music the rise of the talented from the conventional to the individual influenced by the technical and formal difficulties of the art? Certainly this is a superficial perspective, but the banalité, that the genial youth must have previously been a diligently learning child makes the apparent profundity of the term „society" almost a humbug. Mersmann of course understands „society" in the special sense of the 18th century. He finds it incarnated in the young Beethoven; and of course he places, with regard to the later Beethoven, the entire music of this epoch on this basis of improvisatory form. The olympic perfection of a Mozart is degraded to a „mediator". What has Beethoven's earlier or later work to do with it? And would it not be easy, to find the perfection of type and cosmos just in Mozart?

These ideas in their vagueness remain unsubstantial and lead to false results. Here we see the dangers of a method which starts from „fundamental ideas" instead of the multiplicity of objects. (By the way, that already in 1740 the Mannheim-school has already existed is a discovery, for which the

hasard. Prenons, par exemple, la Société. Son influence chez le jeune Beethoven est-elle prépondérante? Le jeune artiste s'est vu bientôt entravé, enchaîné par les conventions sociales, et Sturm und Drang de la jeunesse peut fort bien exprimer une révolte contre la société. (De même, ainsi que le dit Schopenhauer, on partirait d'un tumulte embrasé qui change bientôt en recueillement et convention.) Mais le passage de l'état conventionnel à la personnalité, à l'individualité, ne s'accomplit pas sans mille difficultés, sans mille maux. Ici, le fait rapporté par Mersmann, que Beethoven ait été un enfant étudiant infatigablement, nous paraît une fur(?) et inutile banalité. Mersmann juge la société du 18ème siècle, qu'il voit incarnée en Beethoven, selon son modèle. La grandeur de celui-ci lui fait voir celle-là sous des proportions diminuées. C'est ainsi qu'il place toute la musique de ce temps, sauf Beethoven, à un niveau inférieur, et qu'il traite Mozart en son pleine force de musicien de rang moyen. Et pourquoi cela? Beethoven a-t-il besoin, pour être grand, que les autres soient petits?

Ces conceptions ne risquent-elles pas, dès qu'elles cessent de demeurer schématiques, d'être appliquées à faux? Il nous paraît que c'est là le danger d'une méthode qui, au lieu de tenir compte, dès le début, de la diversité d'un sujet, d'un objet, part de conceptions abstraites. (Que cette méthode, comme le dit l'auteur, ait été déjà celle d'une école de Mannheim, ne nous engage pas à la considérer davantage.) Les objets ne révèlent pas leurs forces cachées; et ils sont toujours susceptibles de se modifier sous l'influence d'autres forces. L'exposition des Symphonies de Beethoven, que nous donne Mersmann, quoique pleine d'esprit et remarquable par ses déductions, n'a qu'une valeur problématique, même pour celui qui s'efforce sincèrement de comprendre l'auteur.

1740 schon eine Mannheimer Schule gegeben haben soll, ist eine Entdeckung, deren Verantwortung ich dem Verfasser überlasse.) Die Objekte decken nicht ihre geheimen Kräfte auf, sie beugen sich nur vor irgendwelchen. Die Darstellung der Sinfonien Beethovens, inspiriert von Geist und eigenartig in der Deduktion, hat auch für den, der dem Verfasser zu folgen gern gewillt ist, doch nur problematische Gültigkeit. Wagen wir uns an Synthesen — vorläufig scheint mir zwar noch recht viel Grund und Boden in der Musikgeschichte zu beackern nötig, um der Konzentration hier Möglichkeit, der Deduktion Überzeugung zu gewähren — so bleibt nur einer zu nennen (den unser Verfasser verschweigt), der zuerst „zeitlos Wesentliches" außermusikalisch „kulturgeschichtlich" auszusprechen versucht hat: Nietzsche. Er hat das Kapitel Mozart und Beethoven entdeckt, Beethoven als Romantiker gezeichnet. Er hat Tiefen aufgewühlt und wird in ihnen hellsichtig. So stößt er an Prinzipielles, durchschneidet mit ungeheurer Vehemenz die Vielheit, und auch aus der Beschränkung strahlt sein Licht. Mersmann bemüht sich, „Wesentliches in neuer Form" zu geben, wir aber warten darauf, daß ein bisher gänzlich Verborgenes zum „Wesentlichen" werde: aus Abgründen auftauche.

Eine Kleinigkeit muß ich anmerken: manchmal wird Aeußerliches allzu wichtig genommen; z. B., daß Beethoven auf Bestellung schrieb. Oder der Verfasser läßt sich zu Vergleichen verleiten, die eine etwaige innere Analogie auch nach außen zwängen will. Hierher gehört der bis ins Einzelne durchgeführte Vergleich der Beethovenschen mit den Goetheschen Schaffensperioden. Er sollte ausgemerzt werden. Statt seiner erwartet man im Kapitel „Kosmos" einen Reflex der Zeitströmungen von Kant bis zu der romantischen Dichtkunst.

Im „Deutschen Volkslied" hat der bisher wenig behandelte „einfachere" Stoff schon selbst für eine Gestaltung gesorgt, bei der die ord-

responsability must be left to the author). The objects do not unveil their secret forces, they only incline before such forces. The treatment of the Beethoven symphonies, though inspired by intelligence and original in its deduction, has nevertheless only a problematic value also for those ready to follow the author. If we risk a synthetic treatment — at present it seems necessary to plough the fields thoroughly in musical history, in order to get the possibility of concentration, the convincing power of deduction — one author must be named, who as the first one has dared to consider „zeitlos Wesentliches" in the sense of cultural history: Nietzsche. He has discovered the chapter Mozart and Beethoven, has seen Beethoven's romantic traits. He has dived into the depths and possesses divinatory power. Thus he touches the essential, looks into the manifold with immense vehemence, and his light is shining even from limitation. Mersmann is intent on giving „the essential in new form", we however expect that something so far entirely hidden becomes the „essential", rising from the dephts.

A detail: somewhat too much importance is attached to secondary things, f. i. that Beethoven wrote to order. Or the author is mislead into comparisons, which turn an inner analogy outward. The detailed comparison of Beethoven's periods of creation with those of Goethe belongs to these misunderstandings; it should be entirely removed and replaced in the chapter: „cosmos" by a reflex of the artistic tendencies of the age, from Kant up to the romantic poetry. In the „German

En ce qui concerne la Synthèse, l'auteur a laissé encore bien des champs inexplorés. Il oublie de nous parler de Nietzsche. Celui-ci, dans son chapitre sur Beethoven et Mozart, avait vu juste et profond. Il avait désigné Beethoven comme un romantique. Il ne s'était pas efforcé, comme aujourd'hui Mersmann, d'exprimer l'essence, l'être même de Beethoven en une forme nouvelle. Ces mots, quant à nous, nous paraissent vides de sens. Qu'est-ce que l'essence d'un être? De quel abîme la verrons-nous surgir?

Une petite remarque: Mersmann donne parfois trop d'importance à des choses extérieures; au fait, par exemple, que Beethoven a écrit sur commande. L'auteur s'égare aussi en des comparaisons intérieures et apparentes trop longues. C'est ainsi qu'il fait un parallèle extrêmement détaillé entre les périodes de création chez Beethoven et Goethe. Au lieu de cela, on aimerait à trouver dans son chapitre Cosmos un aperçu des périodes musicales de Kant à la période romantique.

Dans le Lied populaire allemand, la matière a donné lieu à des considérations ordonnées, limitées, analytiques plus intéressantes que les déductions mêmes. Ce livre-là a une véritable valeur scientifique, et les capacités de notre collègue s'y révèlent beaucoup mieux que dans la nébuleuse atmosphère de

nende, abgrenzende, analytische Betrachtung die Deduktion überwiegt. Dadurch erhält das Büchlein seinen Wert auch als wissenschaftliche Forschungsarbeit, und die starke persönliche Potenz imponiert wahrscheinlich dem Fachgenossen hier mehr, als in der schwüleren Atmophäre des Beethoven. Die künstlerische Bildausstattung gibt dem Buch einen Reiz, einen Odem von jener Kultur, von der die Lettern tonlos sprechen.

Dr. ROBERT SONDHEIMER

Folksong" the subject in itself provides a form, which places analytical, defining, logical treatment before deduction. Thus the little book gets its value also as a product of scientific research, and the strong individuality of the author will be of greater weight here than in the dangerous atmosphere of Beethoven. The artistic illustrations impart to the book an attraction, a breath of that culture, which the words try to explain.

Dr. ROBERT SONDHEIMER

Beethoven. Des illustrations artistiques donnent à cette œuvre un grand charme et comme une odeur de cette culture, mieux que ne sauraient le faire toutes les phrases.

Dr. ROBERT SONDHEIMER

□

Neue Sonaten

für Violine und Klavier.

Paul Graener: op. 56. Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Walter Schulthess: op. 8 (G-dur), Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Robert Müller-Hartmann: op. 5 (G-dur), Verlag D. Rather, Leipzig.

Heinrich Pestalozzi: op. 39 (A-moll), Verlag Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Wenn Gleichzeitigkeit des Erscheinens für die vier Werke derselben Gattung in der Anzeige eine Zufallsgemeinschaft begründet, so gilt es einerseits hervorzuheben, daß neben den Sonaten von Graener und Schulthess die beiden anderen genannten nicht bestehen können, andererseits von dieser Zufallsverbindung abzusehen, um nicht das Augenmaß für Qualitäten zu verlieren, die unter gewöhnlichen Bedingungen wohl beachtlich erscheinen.

Für die Sonate von Heinrich Pestalozzi freilich bleibt die Einzelbetrachtung dem Ergebnis nach ohne Belang. Anzeichen von Talent, die in einer Anfängerarbeit genügen würden, dem Autor versuchsweise die Lehre eines „guten Meisters" empfehlen zu lassen, erweisen sich — ungeachtet mancher hübschen Einzelheit — in einem Opus 39 als zu bescheiden, um Mängel wettzumachen, die von vornherein eine Bewertung

New Sonatas for Violin and Piano

Paul Gräner: op. 56 (Bote & Bock, Berlin)

Walter Schulthess: op. 8, G major (B. Schott's Söhne, Mayence)

Robert Müller-Hartmann: op. 5, G major (D. Rather. Leipsic)

Heinrich Pestalozzi: op. 39, A minor (Gebr. Hug & Co., Leipsic and Zurich)

These four sonatas published about the same time are widely different in value: the compositions of Graener and Schulthess being far superior to the rest. On the other hand this comparison should not mislead us to lose the proper estimate for qualities, which under ordinary circumstances would appear respectable.

In the case of Pestalozzi's sonata the result is hardly satisfactory, even if a comparison with the better works is not made. The signs of talent in it would justify us in recommending to the author serious study with a

Nouvelles Sonates

pour violon et piano

Paul Graener: œuvre 56, Ed. Bote & G. Bock, Berlin, éditeurs.

Walter Schulthess: œuvre 8 (en sol majeur), B. Schott's Soehne, Mayence, éditeurs.

Robert Mueller-Hartmann: œuvre 39 (en sol majeur), Verlag D. Rather, Leipzig.

Heinrich Pestalozzi: œuvre 39 (en la mineur), Verlag Gebr. Hug & Co., Leipzig et Zuerich.

Si la coïncidence de l'apparition dans cette critique de quatre œuvres du même genre crée entre elles une sorte de communanté de hasard, il est important de préciser que d'abord, à côté des sonates de Graener et de Schulthess, les autres ne peuvent pas se maintenir, et, autrement, de ne pas trop tenir compte de cette communanté de hasard, c'est-à-dire de ne pas perdre la mesure pour les qualités des autres œuvres qui seraient remarquables sous d'autres conditions.

Il est vrai que l'étude en détail reste sans résultat pour la sonate de Pestalozzi. Il y a des signes de talent, mais ils ne suffiraient que pour qu'on recommande à l'auteur débutant de rechercher l'aide d'un bon professeur et sont — malgré quelques jolis détails — trop peu importants chez auteur d'une œuvre 39, pour

unter dem Gesichtspunkt künstlerischer Leistungen verbieten. Planlosigkeit und Ungeschick im Harmonischen, bis zur Manier betätigte Vorliebe für gewisse (Septim-) Akkorde und Akkordverbindungen, Ueberlastung des Rhythmus mit bald kunterbunt, bald stereotyp verwendeten Unterteilungsfiguren bis zur Verschwommenheit der Linien, bis zu völliger Unkenntlichkeit der Gliederung, schlecht klingender oft nutzlos überladener Satz: das sind die Erkennungsmerkmale des Dilettantismus, die allzu verräterisch der Verkappung im Sonatenschema spotten.

Anders stehts um die Sonate von Müller-Hartmann, eine durchaus ernst zu nehmende Arbeit. Daß sie mir persöhnlich lieb geworden wäre, könnte ich zwar — selbst nach näherer Vertrautheit mit ihr — nicht behaupten, die Eigenkraft ihrer namentlich an Wagner und Liszt genährten, gleichwohl nicht gerade blühenden und genau besehen, an Kurzatmigkeit leidenden Erfindung möchte ich nicht allzu hoch veranschlagen. Achtung aber darf dem hier so ersichtlichen Streben, Eigenwertiges zu geben, und der durch Phraseologisches und Nachempfundenes zur Selbständigkeit sich emporringenden Individualität nicht versagt bleiben und Beachtung — zumal angesichts der Opuszahl 5 — nicht der Leistung, die der Wille zum Ausdruck einer von Hause aus spröden Phantasie abgezwungen hat. Vor allem der aus einem unscheinbaren Einfall entwickelte erste Satz ist im Vergleich zu den mir sonst bekanntgewordenen Arbeiten des Komponisten überraschend gut gelangen. Ihn erreicht weder der nur im Mittelsatz über Nüchternheit sich emporschwingende langsame noch der brüchige, mit Verlegenheitswendungen über Bedarf „gestreckte" Finalsatz an Ausdruckswert und Geschlossenheit.

War die Durchsicht dieser beiden Sonaten vornehmlich Pflichterfüllung, so wurde die Beschäftigung mit den neuen Werken von Graener und Schulthess zum Genuß. Schon die klangliche Erscheinung, der Instrumentalsatz weist die Herkunft

good master, if his composition were the work of a beginner. In an op. 39 however these traces of talent appear too slight to counterbalance faults, which forbid a critical estimate of this composition as a real work of art. Planless and awkward harmony, mannerisms in the use of certain chords of the seventh and chord-connections, exaggeration of figuration, of rhythmical devices, lack of clearness in the melodic contours, bad sound are some of the amateurish traits, clearly discernible in the sonata.

Müller-Hartmann's sonata is a serious composition. Even after close acquaintance is has not become more attractive to me, and its inventive power amounts to little, short of breath as it is and considerably influenced by Wagner and Liszt. Nevertheless the will to give something individual and the effort to rise to a personal expression deserve praise. This op. 5 shows in a sympathetic manner the struggle of will power with a rather barren imagination. Especially the first movement, developped from an insignificant germ, surpasses by far all other compositions of Müller-Hartmann known to me. The slow movement escapes dryness only in its middle part, and the finale is filled with insignificant phrases and is lacking in construction and expression.

The study of these two sonatas meant merely the fulfiment of a

égaler des défauts qui empêchen toute appréciation au point de vue d'une vraie réalisation artistique. Manque d'intention et maladresse de l'harmonie, une prédilection presque maniérée pour certains accords de septième et certaines liaisons d'accords, un rythme surchargé par des figurations subdivisionnaires tantôt bigarreés tantôt stéréotipiques qui amène l'incohérence des lignes et la méconnaissame de l'articulation, écriture mal sonnante et inutulement chargée: voilà les signes qui, en se moquant, dénoncent l'amateur et son déguisement.

C'est différent pour la sonate de Mueller-Hartmann, œuvre qu'il faut prendre au sérieux. Il m'est impossible de dire que j'ai pu m'y faire, même après l'avoir bien regardée de près. Je ne suis pas encliné à surfaire la force intrinsèque de son invention nourrie principalement par Wagner et Liszt qui, loin d'être florissante de santé, paraît plutôt asthmatique. Mais il faut considérer la volonté visible de donner quelquechose de son propre crû, l'effort de l'individualité de se défaire de la phraséologie et du maquillage, et, si le résultat laisse à désirer, ce que la volonté a su ôter — dans une œuvre 5 — à une imagination récalcitrante de prime abord. La première partie développée d'une idée peu éclatante, est, avant les autres, réussie d'une façon surprenante, notamment en comparaison avec d'autres compositions du même auteur venues à ma connaissance. Elle n'est égalée en expression ou décision ni par le mouvement lent qui seulement au milieu se lève au dessus de la fadaise, ni par le final fragile, dilué à excès par des phrases embarrassées.

Si l'examen des deux sonates précitées était avant tout le remplissement d'un devoir, la fréquentation avec les œuvres de Graener et de Schulthess fut une jouissance pour moi. Déjà l'apparition au point de vue sonorité, l'ecriture instrumentale fait connaître que les deux compositions sortent de l'atelier de musi-

beider Kompositionen aus der Werkstatt durchgebildeter, aus lebendigen Klangvorstellungen schaffender Musiker aus. Im übrigen sind die Sonaten gänzlich verschieden geartet. Das viersätzige Werk von Schulthess entspricht formal dem Begriff der klassischen Sonate, wobei als Variante zu erwähnen wäre, daß an Scherzo-Stelle ein „Allegretto con spirito" im Alla-breve-Takt steht. Brahms ist denn auch im ersten Satz noch als Ausgangspunkt zu erkennen, von dem der Komponist indessen auf eigenem Wege schon ein reichlich Stück entfernt ist. Daß diese Sonate einen nicht nur einheitlichen, sondern auch ausgeglichenen selbständigen Stil zeigt, möchte ich um so mehr betonen, als die ihr unmittelbar vorhergehende Arbeit des Komponisten (Concertino für Violine und Orchester op. 7) mir noch ein Stadium des Suchens zu bezeichnen scheint — trotz der im Formal-Konstruktiven schon dort sicheren Technik. Gerade in den beiden Werken gemeinsamen Stilelementen, und zwar Eigentümlichkeiten der Harmonik insbesondere, ist der bedeutende Fortschritt des späteren zu erkennen. Was im op. 7 gesucht, experimentiert wirkt, fügt sich hier ungezwungen einem geklärten Stil ein; was dort, zur Manier übertrieben, als kleinliche Verschnörkelung hervortritt, trägt hier im Großen aufgehend, zu verfeinernder Belebung der Linien bei, die jede Steifheit verloren haben. Wie gewinnt z. B. der zweite Satz (Andante) gerade durch die harmonische Detailarbeit! (Nur in dem kapriziösen dritten Satz behagt mir noch nicht alles gleichmäßig — wie ich überhaupt die ersten beiden Sätze den letzten beiden vorziehe.) Selbstverständlich hängt das aufs engste zusammen mit einer unvergleichlich bedeutsameren, reicheren melodischen Erfindung. Und die reichere, freier gewordene Sprache wiederum erschließt tieferen Erlebnis-Inhalt, weiteren Horizont der Gefühlswelt. Eine vergleichsweise urteilende Betrachtung aber könnte in ihrer Relativität leicht mißverstanden werden: darum sei ausdrücklich

duty, whereas the new compositions by Graener and Schulthess are able to cause aesthetic enjoyment. Both compositions are the product of a vivid imagination, high culture of sound and of writing. In details they differ considerable. Schulthess adheres to the form of the classical sonata, merely replacing the scherzo by an allegretto con spirito. The first movement shows the composer's starting-point from Brahms, further on one notices however his successful endeavour to get away from his model. The sonata shows in its unit and independance a considerable progress beyond the composer's preceding work, his concertino op. 7 for violin and orchestra. Both works are similar in style and harmony, but op. 7 is still in the stage of experimenting, filled with mannerisms, whereas the sonata shows ease and clearness, refinement and suppleness. The slow movement f. inst. gains considerably in effectiveness just by the fined harmonic treatment. Only the capricious third movement is less agreeable to me, and on the whole I prefer the first two movements to the last two. The progress shown in the sonata is inseparably connected with a greater significane, and wealth of melodic invention. And the greater freedom and mastery of technical means gives access to a wider horizon of feeling, to a more comprehensive perception. In order to avoid misunderstandings by a comparative critical estimate I would

ciens achevés qui créent sous l'influence de conceptions sonores bien vivantes. Au demeurant les deux sonates sont de nature absolument différente. L'œuvre de Schulthess, mise en quatre parties, correspond au sens formal à la conception de la sonate classique. à cette exception près qu'à la place du scherzo se trouve un „Allegretto con spiritio" „alla breve". On reconnaît Brahms comme point de sortie, mais le compositeur s'en est déjà éloigné d'un bon morceau. Je tiens d'autant plus à faire remarquer le style fondu, uni, personnel de cette sonate que l'œuvre précédante du même compositeur (Concertino pour violon et orchestre œuvre 7) me paraît encore restée sur la voie de la recherche malgré une technique formale déjà assez sûre. C'est justement dans les éléments de style qui sont communs aux deux oeuvres, principalement en des particularités harmoniques, que se fait sentir le progrès remarquable réalisé dans la dernière. Ce qui, dans l'œuvre 7, fait l'impression du recherché et de l'expérimental se fond ici délibérément avec un style éclairé; ce qui dans l'autre œuvre se fait ressentir comme exageré jusqu'à la manière, comme floriture uscule, contribue ici en s'accordant à l'animation raffinée des lignes délivrées de toute raideur. Combien la seconde partie (Andante) a-t-elle donc gagné par le travail de détails harmoniques. (C'est seulement dans la troisième partie si capricieuse que pas tout me va d'une façon égale. Aussi préfère-je de beaucoup les deux premiers mouvements aux deux derniers.) C'est naturellement la conséquence la plus stricte d'une invention mélodique incomparablement plus importante et riche. Le langage devenu plus riche et libre fait éprouver plus profondément et ouvre un horizont sentimental plus étendu. Mais on pourrait facilement se méprendre sur la relativité d'une observation qui juge par des comparaisons: C'est pour cela qu'il faut ajouter expressément qu'on a des raisons de se réjouir de cette mu-

hinzugefügt, daß man an dieser Musik über die Aussichten einer Entwicklung hinaus, die sie zugleich eröffnet, vom rein künstlerischen Standpunkt aus wirklich Freude haben kann.

Paul Graeners Sonate ist seiner „Rapsodie" (op. 53 für Klavier, Streichquartett und Alt), der sie der Opuszahl nach noch nahe steht, auch dem Stil und Stimmungs bereich nach verwandt, zu abweichend indessen — bei aller Familienähnlichkeit — von jenem früheren Werk, um etwa als wiederholende Umprägung einer schon vorhandenen künstlerischen Äußerung zu erscheinen. Abgesehen von den individuellen Charakterunterschieden, die namentlich auf einem stärkeren tragischen Einschlag und wesentlichen Zügen männlicher Aktivität beruhen, ist das neue Werk — sofern überhaupt ein Vergleich künstlerischer Gebilde von so verschiedener Anlage als statthaft gelten kann — in seiner Fassung bei weitem konzentrierter, es ist sogar äußerst konzentriert. Zwei gedrängt knappe, durch ein Larghetto verbundene Allegro-Sätze sind sowohl äußerlich zur Einsätzigkeit verknüpft, wie innerlich durch engsten thematischen Zusammenhang, gemeinsames, in einer langsamen Einleitung im Keim vorbereitetes Material zur Einheit verbunden. Auch das Variationen-Thema des in den Zusammenhang der Ecksätze einbezogenen, den lyrischen Kontrast bildenden Larghetto offenbart als Kern das Ur-Motiv der ganzen Sonate. Edel und reich in der Erfindung, mit Höhepunkten von blühender Schönheit, interessant, aber klar in der auf Tonalität — eine frei gehandhabte, ich möchte sagen: „gleitende" Tonalität — gegründeten Harmonik (die übrigens von der Oper her befruchtet ist), ist die Sonate eine großempfundene, mit eindringlicher Sprache tiefe und feine Stimmungen vermittelnde musikalische Dichtung, die kennen zu lernen zugleich sie liebgewinnen bedeutet.

DR. LUDWIG MISCH.

like to add, that this music is really enjoyable from an artistic point of view, and also shows progressive spirit.

Paul Graener's sonata is similar to his „Rhapsody" op. 53 (for piano, string-quartette and alto) in style and mood, but nevertheless in details sufficiently different from this neighbouring work to avoid the effect of repetition. The sonata has more tragical traits, more manly activity, more concentration. Two short allegro-movements are connected by a larghetto, the whole forming one large movement wielded into a unit by thematic material common to all parts and first exposed in the slow introduction. The principal motive of the whole sonata is noticeable also in the the four variations, in the contrasting lyric intermezzo. Of a noble and rich invention, with climaxes of enhancing beauty, interesting in its harmony, its free „gliding" tonality (influenced by the operativ style) this sonata is a musical poem combining refined expression with impressive utterance; To know it means to love it.

Dr. LUDWIG MISCH

sique-là au point de vue purement artistique, sans tenir compte du développement qu'elle fait espérer.

Quant à la sonate de Paul Graener, si elle fait sentir une proche parentée avec sa „Rhapsodie" (oeuvre 53 pour piano, quatuor à cordes et contralto) dont elle approche aussi comme nombre de l'œuvre, comme style et expression, elle en diffère, trop — malgré une ressemblance de famille — pour être considérée comme une refonte d'une objectivation artistique déjà accomplie. Hormis les différences de caractère qui résultent d'un mélange plus fort d'éléments tragiques et d'un certain trait d'activité masculine, l'œuvre nouvelle est beaucoup plus concentrée dans sa conception, même extrêmement concentrée — s'il y a moyen autrement de comparer entre eux des organismes artistiques d'une disposition tellement différente. Deux mouvements rapides, courts et serrés, font, liés entre eux par un „Larghetto", un seul morceau pas seulement extérieurement, mais ils sont aussi intérieurement réunis par une complexion thématique la plus intime et des matières communes, préparées dans une introduction lente. Le thème à variations du „Larghetto", introduit entre les deux mouvements „du coin" et qui forme le contraste lyrique, révèle comme germe le motif initial de toute la sonate. Noble et riche comme invention, avec des points culminants d'une beauté florissante, intéressante, mais claire comme harmonie, fondée sur la tonalité librement maniée, tonalité „glissante" pour ainsi dire, fécondée du côté de l'opéra du reste, la sonate est un poème musical grandement ressenti qui communique des sensations également fines que profondes que l'on n'a qu'à connaître pour les aimer de suite.

Dr. LUDWIG MISCH

Internationale Musiknachrichten

Deutschland

Breslau. Das 10. Deutsche Bachfest der neuen Bach-Gesellschaft wird vom 7.—10. Oktober in Breslau abgehalten werden. Festdirigent wird Professor Dr. Georg Dohrn (Breslau) sein, der mit Universitätsprofessor Dr. Max Schneider für die künstlerische Leitung zeichnen wird.

Aachen. In den Konzerten des Städtischen Orchesters und des Städtischen Gesangvereins werden unter Leitung von Dr. Peter Raabe in der kommenden Spielzeit von neuen Werken aufgeführt: Braunfels: Phantastische Erscheinungen; Erdmann: D-dur-Symphonie; Joseph Eidens: 2 Symphonische Sätze (Uraufführung); Hába: Symphonische Phantasie für Klavier und Orchester; Pfitzner: Kantate „Von Deutscher Seele"; Reger: Böcklin-Suite; Hiller- und Beethoven-Variationen und Vaterländische Ouvertüre; Haas: Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied; Reznicek: Symphonie im alten Stil; Schönberg: 5 Orchesterstücke; Stephan: Musik für Orchester; Strauß: Alpensymphonie; R. Wetz: 3. Symphonie (Uraufführung).

Köln. Im Rahmen des 2. Kammermusikfestes des Brühler Schloß-Quartettes erlebte ein Bläser-Quintett von Paul Hindemith (Frankfurt) seine Uraufführung. Ferner wurden ein Klarinetten-Quintett Ewald Straessers, ein Quintett für Streichquartett und Klarinette von Kurt Schubert (Berlin), sowie ein Streichquartett von Rudolf Peters (Stuttgart) aus der Taufe gehoben.

Berlin. Max von Schillings will in der Berliner Staatsoper in der nächsten Saison sämtliche Opern Mozarts und Wagners einstudieren. Dabei auch Wagners Jugendoper „Das Liebesverbot". Weiter sind vorgesehen: Das neue Ballett „Schlagsahne" von Richard Strauß und „Fredegundis" von Franz Schmidt. Mussorgskis „Boris Godunow" und das Musikdrama „Jenufa" des Tschechischen Tondichters Leo Janacek. Desgleichen sollen die „Trojaner" von Berlios in einer gekürzten Form, wie sie Schillings bereits in Stuttgart erprobt hat, herausgebracht werden.

Göttingen. Im Stadttheater kamen die Oper „Varuna" von Richard Stiebitz und der Einakter „Der Tanz der Maja" von Kurt Stiebitz, dem Sohne des Vorigen, zur Uraufführung.

Stuttgart. Franz Schuberts Singspiele „Der treue Soldat" (Th. Körner) und „Die Welberverschwörung" (J. F. Castelli) sind am Stadttheater in der textlichen Bearbeitung des Dramatikers Rolf Lauckner und der musikalischen von Fritz Busch und D. F. Tovey unter der Leitung von Fritz Busch und Otto Erhardt aufgeführt worden. Die Bühnenbilder stammen von Emil Thum.

Nürnberg. Vom Stadttheater wurde die Oper „Hero und Leander" von Paul Ertel zur Uraufführung angenommen.

Dresden. In der Staatsoper fand die Uraufführung der neuen komischen Oper von Brandts-Buys „Der Mann im Mond" statt.

Kiel. Während der nächsten Herbstwoche gelangt im Stadttheater eine Oper „Das ewige Leben" von Theodor Blanck zur Uraufführung.

Köln. Franz Schrekers neueste Oper „Irrelohe" wurde vom Kölner Opernhaus für die Spielzeit 1922/23 zur Uraufführung angenommen.

Mannheim. Die neue Oper von Julius Bittner „Das Rosengärtlein" gelangt am Nationaltheater in der Spielzeit 1922/23 zur Uraufführung.

Nürnberg. Am Ostersonntag brachte Alfons Stier in der Elisabethen-Kirche seine Missa solemnis, ein großes Werk für Orchester, Orgel, Chor und Soli zur Erstaufführung.

In Dortmund erfolgte in einem der Städtischen Konzerte unter Wilhelm Siebens Leitung die erste Aufführung von Schönbergs „Pelleas und Melisande".

Kiel. Zum Intendanten der Vereinigten Stadttheater Kiel ist der bisherige Oberregisseur Dr. Kurt Elvenspoek ernannt worden.

Düsseldorf. Georg Széll wurde als 1. Kapellmeister und musikalischer Oberleiter an die Vereinigten Theater in Düsseldorf berufen.

In Mannheim hat sich ein Verband der Mannheimer Musiklehrkräfte (e. V.) unter Vorsitz eines Unparteiischen, des Rechtsanwalts Dr. Pudel gebildet. Zuschriften sind an den 1. Vorsitzenden Kapellmeister Robert Hernried, Mannheim, Große Merzelstr. 15/17 zu richten.

Dresden. Der Musikhistoriker Dr. Erich H. Müller, Dresden A 20, Wasastr. 14 gibt die Briefe und Schriften von Heinrich Schütz, dem größten Vorgänger J. S. Bachs im 17. Jahrhundert, heraus

Er richtet an alle Besitzer von Handschriften die Bitte, ihm möglichst die Urschriften oder Photographien davon für kurze Zeit zur Verfügung zu stellen.

Ulm. Dem neugegründeten Konservatorium wurde ab 1. Mai ein höheres Seminar für Kirchenmusik, und zwar für beide Konfessionen, angegliedert.

Münster i. W. Auf Betreiben von Prof. Dr. Fritz Volbach hat sich der Bischof von Münster, Johannes Poggenburg, entschlossen, die Santinische Musikbibliothek der Universitätsbibliothek von Münster als Leihgabe anzugliedern.

England

London.

Die Royal Academy of Music feierte im Juli das Fest des hundertjährigen Bestehens. Die festlichen Tage wurden eingeleitet durch einen Dankgottesdienst in der St. Paul's Kathedrale. Diesem schlossen sich an: eine Serie von zwölf Kammermusikabenden, gegeben durch gegenwärtige und frühere Schüler der Anstalt und sechs Opernvorstellungen in der Akademy mit englischen Werken, u. a. Sullivans „Yeoman of the Guard", Goring-Thomas' „Nadeshda" und Mackenzies „Cricket on the Hearth". Ferner ein Empfangsabend in der Queen's Hall, bei dem F. Corders Motette „Sing unto God" für Frauenchor zum Vortrag gelangte. Ferner hat N. Parker eine „Maske" speziell für diesen Abend geschrieben. Zu dem Festprogramm gehörten noch drei große Orchesterkonzerte in der Queens Hall, von denen das erste und dritte den Komponisten gewidmet war, welche auf der Royal Academy ausgebildet worden sind. Das Orchester bestand aus Schülern der Anstalt und wurde von Sir Henry J. Wood und Sir Alexander Mackenzie dirigiert. Ein Bankett beschloß das Fest am 21. Juli 1922.

Ein sehr interessantes Ravel-Konzert fand im St. Johns Wood Heim der Viscountess Rothermere statt. Ravel selbst wirkte mit, und es gelangten folgende Werke zur Aufführung: Quartett „Oiseaux tristes", „La Vallée des Cloches", Sonatine, und die neue Sonate für Violine und Cello, welche von Jelly d'Aranyi und Hans Kindler vorgetragen wurde. Madame Alvar sang „Sur l'herbe" und „La Flûte enchantée" und „Schéhérazade", vom Komponisten und Louis Fleury begleitet; der Abend wurde beschlossen mit „Introduction und Allegro" für Streicher, Bläser und Harfe.

Ein neues Städtisches Orchester wurde hier unter dem Namen „West London Symphony Orchestra" ins Leben gerufen. Es besteht aus sechzig Musikern unter Leitung von Vivian Stuart.

Eine Serie von Miniatur-Opern gelangen hier in der Royal Academy of Music zur Aufführung, alle von englischen Komponisten. Englisches Leben und englische Gebräuche sollen auf diese Weise illustriert werden. Die Leitung hat Sir Hugh Allen. Es gelangen zur Aufführung: Werke von Vaughan Williams mit Text aus Bunyans „The Pilgrim's Progress" und von Charles Wood nach Dickens' „Pickwickiern".

Zu Anfang des kommenden Jahres ist hier ein großes Musikfest geplant, wobei nur Musikstücke aus der Zeit der Königin Elisabeth zur Aufführung kommen sollen.

Edinburgh. Die Verwalter des „Carnegie Publication Trust Funds" haben auf Vorschlag der Preisrichter von 43 eingegangenen Werken fünf zur Veröffentlichung ausersehen und zwar sind dies: York Bowens „Streichquartett", „Prince Fenelon" oder „The Princess' Suitors", eine einaktige Oper von Nicholas C. Gatty, R. O. Morris' Fantasie für Streichquartett, Cyril Roschams „Braune Erde" für Chor und Orchester und Felix Whites „The Nymphs Complaint for the Death of her Fawn" für Oboe (oder Violine), Viola und Pianoforte.

Gloucester. Das Gloucester Musikfest, welches Anfang September stattfindet, bringt Werke von 25 einheimischen Komponisten, darunter als Erstaufführungen Granville Bantocks „Prelude and first Day" aus dem „Lied der Lieder", Howells „Sine Nomine", eine neue Sinfonie von Arthur Bliss, und ein neues Chorwerk von Eugène Goossens. Das vollzählige Londoner Symphony Orchestra wird mitwirken.

Edinburgh. Hier ist soeben eine Serie alter schottischer Volkslieder unter den Titeln „Festival" und „Border" durch Paterson Sons herausgegeben worden, ferner eine Ausgabe alter Lieder zur Laute und Zither, welche seit Generationen unter den „Skene"-Manuskripten in der hiesigen Advokatenbibliothek geschlummert haben.

Norwich. Für Ende Oktober 1924 ist hier ein „Trienniel Festival" geplant, welches an zwei Tagen den Elias, Elgars Traum des Gerontius, den ersten Akt des Parsifal und Verdis Requiem bringen wird. Sir Henry J. Wood wird an der Spitze des mitwirkenden Queens Hall Orchestras stehen mit Dr. Haydon Hare als Chormeister.

Frankreich

Paris

Béla Bartóks neue Violinsonate gelangte hier, vom Komponisten und Jelly d'Aranyi vorgetragen, zur Erstaufführung.

Arnold Schönbergs Quartett mit Singstimme wurde hier im Salle Gaveau unter Leitung von Jean Wiener mit Marya Fried als Solistin aufgeführt.

Maurice Ravels neue Sonate für Violine und Cello wurde hier uraufgeführt.

Igor Stravinskys heitere Oper „Mavra" (Text von Boris Kokhno nach Puschkin) gelangte hier zur Erstaufführung.

Nantes. Richard Strauß' „Salomé" ist hier als erstes Werk eines deutschen Komponisten nach dem Kriege wieder aufgeführt worden. Dies ist auch die erste Aufführung eines deutschen Werkes außerhalb Paris.

Tschechoslovakei

Prag.

Am Tschechischen Nationaltheater wurde Ottokar Zichs Oper „Schuld" als Première gegeben, ferner die Oper „Der Irrtum der Königin" in einem Akte, welche von dem jugendlichen Komponisten Emil Nemecek im Alter von sechzehn Jahren 1917—18 komponiert wurde.

Eine Neueinstudierung von Debussys „Pelleas und Melisande", welches seit 1908, wo es zu Ehren Angelo Neumanns siebzigsten Geburtstag gegeben wurde, nicht wieder zur Aufführung gelangt ist, brachte das Tschechische Nationaltheater, ferner Korngolds „Tote Stadt", Pfitzners „Christelflein".

Das Tschechische Philharmonische Orchester unter Ostrcil gab zwanzig Matineen in der Smetana Halle, darunter einen Zyklus, welcher die Entwicklung der Tschechischen symphonischen Kunst demonstrierte in Verbindung mit Werken ausländischer Komponisten. Die Konzerte brachten folgende Neuaufführungen: „Sinfonietta in 5 Sätzen" von Ostrcil, „Pelleas und Melisande" von Schönberg, Schrekers „Kammer-Sinfonie". Als Gastdirigenten erschienen Adrian Boult (England), René-Baton (Frankreich), Molinari (Rom), Bruno Walter (München), Oscar Fried, Gustav Brecher Felix Weingartner, Max von Schillings, Pfitzner, Leo Blech.

Die Erstaufführung der „Josephslegende" von Richard Strauß im Tschechischen Nationaltheater fand unter Anwesenheit des Komponisten statt.

Teplitz. Diese unternehmungslustige Stadt von nur 30 000 Einwohnern errichtet eines der größten, luxuriösesten Opernhäuser in Europa. Dasselbe enthält ein großes Haus für die Oper und ein kleines für Kammeropern und dramatische Aufführungen. Die Eröffnung soll im Herbst 1923 stattfinden.

Spanien

Barcelona. Cortot, Thibaud und Casals gaben eine Serie von Kammermusikabenden mit hauptsächlich klassischen Werken. Alfredo Casella dirigierte seinen „Convent sur l'Eau" und „Pagine di Guerra". Auch als Pianist betätigte sich Casella in Loefflers „Heidnischem Gedicht".

Madrid. Senor Arbos hat soeben mit dem Madrider Sinfonie-Orchester eine Tournée von 57 Konzerten durch die spanischen Provinzen beendet. Auf diese Weise sind eine ganze Anzahl klassischer und moderner Werke erstmalig in den Provinzen zur Aufführung gelangt.

Madrid. Hier sind in der vergangenen Saison folgende Novitäten zur Aufführung gelangt: de Fallas „Tricorne", de Campos „Kasider", Parras „Triptico Gallego", Baudots „Dolora Sinfonica", Torrobas „Cuadros Castellanos", Arreguis „Symphonie sur des thèmes Basques", Jiminez „Prélude Symphonique", Serranos „Canciones del hogar", Gecios „Miniaturas", Llorets „Rapsodia Astruriana" und Francos „Capricho melodico".

Madrid. Manuel de Falla hat soeben ein neues Werk für das Marionettentheater nach einer Episode aus „Don Quichotte", betitelt „El retablo di Pedro", beendet.

Barcelona. Bruno Walter wird in der kommenden Saison hier wieder deutsche Opern dirigieren.

Granada. Das Madrider Sinfonieorchester unter Leitung von Don Enrique Arbós gab sechs Orchesterkonzerte im Palast Karls des Fünften mit Werken von Beethoven, Wagner, Bach, Richard Strauß, Albeniz, de Falla, Respighi, Turina, Granados, Mussorgsky, Borodino, Ravel, Strawinsky, Fauré, Franck.

Madrid. Joan Manén hat eine dreiaktige Oper „Der Weg zur Sonne" nach einem von ihm selbst verfaßten (von R. St. Hoffmann ins Deutsche übertragenen) Text vollendet. Die Uraufführung erfolgt in der nächsten Spielzeit.

Madrid. Joseph Szigeti wird mit Joseph Pembaur in den hiesigen Philharmonischen Konzerten zum ersten Male die Violinsonate von Pizzetti spielen.

Ungarn

Budapest

Eine Novität für Budapest war die Aufführung von Piernés „Kinderkreuzzug" vom Orchester der Staatsmusikschule mit dem Schülerchor unter Leitung von Anton Fleischer.

Der Chorverein „Palestrina" brachte Beethovens „Christus am Oelberg" unter dem Dirigenten Stefan Kerner zur Aufführung. Das Werk war seit 85 Jahren hier nicht aufgeführt worden.

Amerika

Cincinnati. Die Subscriptionen für die geplante große Opernsaison hier im Herbst sind so reichlich geflossen, daß das Projekt zur Tatsache geworden ist.

Chicago. Zum musikalischen Leiter der Oper in Chicago wurde Giorgio Polacco berufen.

Schweiz

Zürich. Auf dem von drei verschiedenen Chorgesellschaften veranstalteten schweizerischen Chorfest in Luzern waren 131 Chöre mit 10 314 Sängern zum Wettbewerb versammelt.

Basel. Die Festspiele im Mai-Juni brachten hier die Erstaufführung von Schillings' „Mona Lisa" mit Barbara Kemp (Berlin) in der Titelrolle, ferner Charpentiers „Louise" und Lalos „Roi d'Ys", sowie Cornelius' „Barbier von Bagdad" in der Berliner Fassung von Kapellmeister Stiedry. Einheimischen Komponisten war ein Schweizer Abend gewidmet.

Holland

Amsterdam

Das Ende September stattfindende französische Musikfest im Concertgebouw unter Mengelberg umfaßt drei Orchesterkonzerte und zwei Kammerkonzerte mit Werken von Debussy, Ravel und Faurés „Requiem" unter Mitwirkung des Toonkunst-Chores. Im Anschluß daran reist das Concertgebouw Orchester mit Mengelberg nach Paris, um Bachs Matthäuspassion und Beethovens „Neunte" in der Opera aufzuführen.

Enrico Bossis Oratorium „Giovanna d'Arco" wurde hier in der Chorgesellschaft Toonkunst unter Hubert Cuypers aufgeführt.

Dänemark

Kopenhagen

Das erste dramatische Werk von Jean Sibelius: „Scaramouche" gelangte am hiesigen Royal Opernhause zur Uraufführung. Der Text ist von einem jungen Dänen, namens Paul Knudsen. Das Werk wurde von Sibelius schon vor zwei Jahren beendet und hält die Mitte zwischen Melodrama und Pantomime.

„Pan Twardowski", das neue Ballett des polnischen Komponisten Ludomir Rozycki, welches sich nun schon der hundertsten Aufführung in Warschau nähert, wird hier in der nächsten Saison unter Leitung des Komponisten aufgeführt werden.

Schweden

Göteborg

Als Nachfolger von Wilhelm Stenhammer und Michael Press sind von der hiesigen Orchestergesellschaft zwei junge Schweden engagiert worden, Ture Rangström und Tor Manne Rangström. Ersterer ist bekannt als Komponist der Oper „Die Kronbraut", welche kürzlich in Stuttgart aufgeführt wurde, und letzterer durch Orchesterkonzerte in Berlin und Prag

Mähren

Brünn.

Die Renaissance-Oper „Beatrice Caracci" von Franz Neumann gelangte hier zur Uraufführung.

Im Mährischen Landesmuseum in Brünn wurde im Jahre 1920 ein Musikarchiv gegründet, das die musikhistorischen Denkmäler aus Mähren sammelt und das Ziel hat, sich zu einem Musikhistorischen Institut zur Erforschung der Musikgeschichte Mährens zu entwickeln.

Lettland

Riga. Das lettische Kultusministerium hat den Komponisten und Dirigenten des Jenaer Musikvereins Erwin Lendvai zur Leitung einiger Symphonie-Konzerte nach Riga eingeladen.

Polen

Warschau. „Hagit", eine im Jahre 1913 von Karol Szymanowsky geschriebene Oper über einen biblischen Stoff, wurde hier unter Emil Mlynarski erstmalig aufgeführt und hatte großen Erfolg.

Serbien

In Belgrad wird ein modernes Opernhaus erbaut, welches mit den neuesten bühnentechnischen Errungenschaften versehen sein wird.

Jugoslavien

Ljubljana. Die Staatsoper brachte in der Saison 1921/22 u. a. folgende Opern zur Aufführung: Boris Godunow (Mussorgsky), Eugen Onegin, Pique-Dame (Tschaikowsky), Rusalka (Dvorak), Louise (Charpentier), Thaïs (Massenet), Dorfschule (Weingartner). Von einheimischen Komponisten: Lepa Vida (Risto Savien), Zlatorog (Parma), Musik zur Komödie „Der Bürger als Edelmann" (L. M Skerjanc).

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53—54.

Diese Zusammenstellung, die in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgt, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, den Verlag und mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlages wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogenannte Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 400, oft aber schon 1000 oder gar 1400 Prozent; dazu kommt noch ein Sortimenterzuschlag von 10 Prozent.

Preise, zu denen kein Verleger-Zuschlag erhoben wird, sind hier mit einem Stern bezeichnet.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester (ohne Soloinstr.)

Adamic, E.: Symphonische Stücke noch ungedr.; Uraufführ. in Ljubljana

Atterberg, Kurt: op. 14 Sinfonia piccola. 4. Sinf. (g) nach schwed. Volksmelodien. P. u. St. Leuckart, Lpz Preis nach Uebereink.

Aubert, Louis: Habanera. Kleine Part. Durand, Paris 5,40 fr.

Busoni, Ferruccio: op. 51 Sarabande u. Cortège. Zwei Studien zu Dr. Faust. Breitkopf & Härtel, Lpz Part. 50 M.

Casella, Alfredo: Pagine di guerra. 5 musical films. Chester, London Part. 20 sh.

Chabrier, Emmanuel: Cortège burlesque (œuvre posthume), orchestré par P. Lacome. Costallat, Paris Part. 8 fr.

Graener, Georg: Sinfonie patetica (Nr 2) in einem Satz noch ungedruckt; Urauff. 5. 6. Düsseldorf

—, **Paul:** op. 55 Variationen über ein russ. Volkslied. Bote & Bock, Berlin. Part. 20 M.; St. n. Vereinb.

Horwitz, Karl: op. 5 Sinfonische Ouvertüre noch ungedruckt; Uraufführ. 3. 6. Düsseldorf

Kallenberg, Siegfried [München]: 7 Tanzgrotesken nach Dichtungen von Ödön J. M. v. Horvath noch ungedruckt

Labey, Marcel: Ouverture p. un drame. Durand, Paris Part. 63 fr.; St. 108 fr.

Maugüe, J. M. L.: Hyporchèmes. Suite. Evette & Schaeffer, Paris Nr 1 6,70 fr., Nr 2 9 fr.

Prmrl, S.: Symphonische Variationen noch ungedruckt; Uraufführ. in Ljubljana

Roussel, Albert: Pour une fête de printemps [Symphon. Dichtung]. Bearb. f. Klav. 4h. Durand, Paris 9,40 fr.

Saint-Saëns, Camille: Le Carnaval des Animaux. Grande fantaisie zoolog. p. 2 Pianos, 2 Viol., Alto, Vc., Contreb., Flûte, Clar., Harmonica et Xyloph. Durand, Paris Part. 54 fr.

Sandby, Herman: Havstemning (Meeresstimmung). Sinf. Dicht. Hansen, Lpz Part. 30 M.; St. 58,75 M.

Schmitt, Florent: Soirs. Sept Pièces p. petit Orch. d'après le recueil p. Piano op. 5. P. u. St. Durand, Paris

Scriabine, A.: op. 60 Prométhée. Le poème du feu. Russ. Mus.-Verl., Berlin Kleine Part. 5 M.

Sekles, Bernhard: op. 27 Passacaglia u. Fuge f. gr. Orch. u. Org. Leuckart, Lpz Part. u. St. n. Vereinb.

Skerjanc, L. M. [Ljubljana]: Grottesca u. Largo noch ungedruckt

Straesser, Ewald: op. 46 Sinfonie Nr 5 (G) noch ungedruckt; Uraufführ. 3. 6. Düsseldorf

Strawinsky, Igor: Chant du rossignol. Poème symphon. Russ. Mus.-Verl., Berlin Part. u. St. leihweise

— Pétrouschka. Scènes burlesques. Ders. Verlag Kleine Part. 7,50 M.

b) Kammermusik

Bach, Karl Ph. Em.: Sonatine (C) f. Pfte, 2 Fl., 2 Va u. Vc. (H. v. Dameck). Raabe & Plothow, Berlin 10 M.

Bertoni: Quartetto Nr 1 p. 2 Viol., Va e Vc. (a cura di Alceo Toni) Ricordi, Milano 4 L.

Emborg, J. L.: op. 42 Oktober. 4. Quartett f. 2 Viol., Br. u. Vc. Leuckart, Lpz Kl. Part. 10,50 M.; St. 56 M.

Fauré, Gabriel: op. 117 Deuxième Sonate p. Piano et Violoncelle. Durand, Paris 14,40 fr.

Gropp, Helmut: op. 5 Sonate (a) f. Pfte u. Horn. Breitkopf & Härtel, Lpz 8 M.

Hennessy, Svan: op. 49 2e Quatuor p. 2 Viol., Alto et Violonc. 22,50 fr.; op. 52 Petit Trio celtique p. Viol., Alto et Vc. 15 fr.; Trio p. 2 Clarin. et Basson 12 fr. Demets, Paris

Hindemith, Paul: op. 16 Quartett (C) f. 2 Viol., Br. u. Vc. Schott, Mainz Kl. Part. 2 M.; St. 10 M.

Horton, J. R.: Suite (d) f. 2 Vcelli. Schlesinger, Berlin 3 M.

Karg-Elert, Siegfried: op. 121 Sonate (B) f. Flöte u. Pfte. Zimmermann, Lpz 5 M.

Knöchel, Wilhelm: Streichquartett (C) noch ungedr.; Uraufführung 6. 6. Düsseldorf

Kreisler, Fritz: Quartett (a) f. 2 Viol., Br. u. Vc. Schott, Mainz Kl. Part. 3 M.; St. 12 M.

Kronke, Emil: op. 164 Suite im alten Stil f. 2 Flöten u. Pfte. Zimmermann, Lpz 5 M.

Lendvai, Erwin: op. 23 Quintett (As) f. Fl., Ob., Klar., Horn u. Fag. Simrock, Lpz Kl. Part. 3 M.

Lucerna, E.: op. 4 Sylvester-Quartett f. 2 Viol., Br. u. Vc. Breitkopf & Härtel, Lpz 10 M.

Minsmer: Sonate (g) p. Viol. et Piano. Demets, Paris 18 fr.

Mozart, W. A.: Pianoforte-Trio in E. Autograph erstmalig vollständig reproduziert. Drei Masken-Verlag, München 60 M.

Pestalozzi, Heinr.: op. 39 Sonate (a) f. Viol. u. Pfte. Hug, Lpz 6 M.

Pfitzner, Hans: op. 8 Trio (F) f. Pfte, Viol. u. Vc. Simrock, Lpz Volksausg. 6 M.

Pisk, Paul A.: op. 5 Sonate f. Klav. u. Viol. (C) noch ungedr.; Uraufführ. 4. 6. Düsseldorf

Ravel, Maurice: Sonate p. Viol. et Violonc. Durand, Paris 14,40 fr.

Reger, Max: Klavierquintett (cmoll), komp. 1897/8 noch ungedr.; Uraufführ. 6. 6. Düsseldorf

Roessel, Willy: Sonate (a) f. Klav. u. Vc. Breitkopf & Härtel, Lpz 10 M.

Rootham, Cyrill Bradley: Suite for Flute and Piano. Chester, London 3 sh.

Sandby, Herman: Quartett (C) f. 2 Viol., Br. u. Vc. Hansen, Lpz Kl. Part. 24,50; St. 13 M.

Schultheß, Walter: op. 11 Sonate (F) f. Viol. u. Pfte. Schott, 6 M.

Scott, Cyril: Trio (C) f. Viol., Vc. u. Klav. Schott, Mainz 12 M.

Skerjanc, L. M.: Streichquartett (D). Glasbena Matica, Ljubljana

Steiner, Hugo v.: op. 50 Suite f. Viol. u. Pfte. Cranz, Lpz 15 M.

Tansman, A.: Sonate p. Viol. et Piano. Demets Paris 15 fr.

Thiessen, Karl: op. 43 Suite im alten Stil f. Viol. u. Pfte. Zimmermann, Lpz 2,50 M.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Albert, Heinrich: Zwei Sonaten f. Gitarre od. Laute; Suite f. dsgl. Zimmermann, Lpz 10 M, bzw. 8 M.

Bach, Joh. Seb.: Klavierwerke unter Mitwirk. von Egon Petri u. Bruno Mugellini hrsg. v. Ferruccio Busoni. Breitkopf & Härtel, Lpz Heft 27 Toccaten 10 M.

—: Das wohltemperierte Klavier. Mit Vorwort und Erläuterungen hrsg. v. A. Schmid-Lindner. Schott, Mainz 2 Bde je 4,50 M.

— Sonaten u. Partiten f. Viol. allein, bearb. v. H. Marteau. Steingräber, Lpz 30 M.

—: Sechs Sonaten u. sechs Suiten f. V. u. Vc. solo. Hrsg. u. eingel. v. E. Kurth. Drei Masken-Verlag, München 30 M.

Bagier, Guido [Wiesbaden]: Variationen und Fuge über ein Thema von Schumann für Klavier noch ungedruckt

Brun, Georges: p. Piano Hyménée 2 fr.; Trois ballades symphon. Nr 1 3 fr., Nr 2 2,50 fr., Nr 3 2 fr. Lemoine, Paris

Busoni, Ferruccio: Elegie f. Klar. u. Pfte 4 M.; op. 52 Divertimento f. Flöte u. Orch. St. 20 M. Breitkopf & Härtel, Lpz

Chansarel, R.: New York Pictures. Pour Piano. Demets, Paris 7,50 fr.

Claussmann: Œuvres diverses p. Piano. Lemoine, Paris 8 fr.

Clavers, R.: Les cris de Paris p. Piano. Lemoine, Paris 5,40 fr.

Domerc, J.: Etudes et exercices p. le Violon. Lemoine, Paris 6 fr.

Dulaurens, A.: Morceau de concert p. Contrebasse. Leduc, Paris. Ausg. m. Klav. 7 fr.

Emborg, J. L.: Klavierstücke. Leuckart, Lpz op. 28 (Zehn) Heft I 10,50 M., Heft II 14 M.; op. 33 (Vier) Nr 1 Präludium 8,40; 2 Humoreske 10,50; 3 Danza fugata 10,50; 4 Gigue 8,40 M.

Findeisen, Th. A.: f. Kontrab. mit Klav. op. 12 Karnevalsszene 2,50 M.; op. 19 Elegie (Am Grabe eines Freundes) 2 M. C. F. Schmidt, Heilbronn

Gaubert, Philippe: Fantaisie p. Viol. et Orch. Durand, Paris Ausg. m. Klav. 10,80 fr.

Gjörling, August: Ciaconna. Skandinavisk Carneval. Introduktion u. Thema m. 26 Variat. f. Klav. u. Viol. Hainauer, Breslau 2 M.

Haba, Alois: Sinfonische Fantasie f. Klav. u. Orch. noch ungedr.; Uraufführ. 3. 6. Düsseldorf

Hoyer, Carl: op. 20 Concertino im alten Stil f. Org. u. Streichorch. Part. 3 M.; op. 22 Memento mori. Vier Stücke f. Org. 3 M.; op. 21 Drei Humoresken f. Pfte zu 4 Hdn. 2,50 M. Klemm, Lpz

Huber, Hans: 30 Tonleiter-Etüden f. Pfte. Hug, Lpz 5 M.

Hunrath, August: op. 2 Scherzo (e) f. Flöte mit Orch. Zimmermann, Lpz Part. 3 M.; St. 6 M.; mit Pfte 2 M.

Inghelbrecht, D. E.: Impromptu p. Alto av. Piano. Leduc, Paris 8 fr.

Juon, Paul: op. 74 Kinderträume. 15 Klavierstücke f. d. Jugend. Leuckart, Lpz 2 Hefte je 10,50 M.

Karg-Elert, Siegfried: op. 140 Sonate (Apassionata, fis) f. Flöte allein. Zimmermann, Lpz 1,50 M.

Kehler, M. v.: op. 31 Fünf Klavierstücke. Klemm, Lpz 3 M.

Kögler, Hermann: Präludium u. Fuge f. Pfte. Pabst, Lpz 12 M.

Kronke, Emil: op. 112 Kammerkonzert im alten Stil (g) f. Flöte u. Streichorch. Zimmermann, Lpz Part. 5 M., St. 6 M.; mit Klav. 4 M.

Lambert, Emile: Méthode complète et progressive de cor chromatique. Lemoine, Paris 20 fr.

Liljefors, Ruben: op. 5 Konzert (f) f. Klav. m. Orch. Raabe & Plothow, Berlin Ausg. f. 2 Klav. 25 M.

Liszt, Franz: Klavierkonzerte I. u. II. Ausgabe für 2 Klav. (M. Pauer). Litolff, Braunschw. je 2,50 M.

Menn, Pierre: Fantaisie dans l'ambriance espagnole. P. 2 Pianos. Durand, Paris 21,60 fr.

Niemann, Walter: op. 83 Sonate Nr 3 (elegische) f. Pfte. Kahnt, Lpz 30 M.

Paray, Paul: Artémis troublée. Ballet en un acte. Transcript. p. Piano. Joubert, Paris 20 fr.

Planchet, D. C.: Fantaisie p. Harpe. Rouhier, Paris 8 fr.

Rachmaninov, Sergej: op. 30 Neuf études-tableaux p. le Pfte. Russischer Musikverl., Berlin Nr 1, 3, 6—9 je 2,50 M., Nr 2 u. 4 je 2 M.; Nr. 5 3 M.

Reger, Max: Praeludium (e) f. Viol. Nachgelass. Werk (Ad. Busch). Simrock, Lpz 1,50 M.

Reuchsel, Maurice: Pièces anciennes franc. p. Viol. ou Viole d'amour et instr. diverses, transcr. et harmonis. Lemoine, Paris 3 fr.

Reuß, August: op. 41a Serenade (4sätzig) f. Viol. u. kl. Orch. noch ungedruckt; Uraufführ. Sondershausen 5. 6.

Rhené-Baton: op. 25 Au Pardon de Rumengol. (Suite) p. Piano. Durand, Paris 13,50 fr.

Salomon, Siegfried: op. 26 Concert (g) f. Viol. Hansen, Lpz Ausg. mit Pfte 15 M.

Schultheß, Walter: op. 7 Concertino f. Viol. u. Orch. Schott, Mainz Part. 15 M.; St. nach Vereinbar.

Schumann, Camillo: op. 45 Acht Fantasiestücke für Pfte. Pabst, Lpz Heft 1 u. 2 je 12 M.

Stöhr, Richard: op. 50 Konzertfantasie f. Viol. mit Orch. Siegel, Lpz Part. 15 M.; St. 25 M.; mit Klav. 28 M.*

Tartini, Gius.: Konzert (E) f. Viol. bearb. v. C. Meyer. Leuckart, Lpz m. Klav. 21 M.; m. Streichorch. 21 M.

Tansman, A.: 3 Préludes 3,75 fr.; 4 Préludes 4,50 fr.; Petit Suite p. Piano 4,50 fr. Demets, Paris

Wachsmann, Max: Große Violinschule. Eichler, Berlin I,1 25 M.

Wagner, Richard: Orchesterstudien zu seinen Bühnen- u. Konzertwerken f. Harfe, hrsg. v. A. Kastner. Breitkopf & Härtel, Lpz Bd 1 10 M.

Weinreich, Justus: op 8 Dur und Moll. 24 Uebungen u. Charakterstücke, in allen Tonarten f. Bratsche. André, Offenbach Heft 1 20 M.*

Willner, Arthur: op. 24 Von Tag zu Nacht. Klavierwerk in 24 Fugen. 2. Ausg. Leuckart, Lpz 48 M.

II. Gesangsmusik

a) Opern

Albert, Eugen d': Sirocco. Drei Akte v. L. Feld u. K. M. Levetzow. Klav.-A. m. T. Drei Masken-Verlag, Berlin 80 M.

Desrez, Maurice: A l'épreuve. Poème dramat. p. chant et piano. Leduc, Paris 7 fr.

Ehrenberg, Karl: Annelise. Dramatische Ballade angeregt durch eine Erzählung v. H. Chr. Andersen noch ungedr.: Uraufführ. 4. 6. Düsseldorf

Fourdrain, Félix: Le secret de Polichinelle. Comédie musicale en 3 actes d'après la pièce de Pierre Wolff. Klav.-A. m. T. Heugel, Paris 24 fr.

Gretry, André E. M.: L'amitié et l'épreme. Comédie en 3 actes. Part. Act I Breitkopf & Härtel, Lpz 160 M.

Manuel, Léo: Le Fakir de Bénarès. Conte lyr. en 3 actes. Klav.-A. m. T. Enoch, Paris 30 fr.

Massenet, Jules: Amadis. Opéra légendaire en 4 actes. Klav.-A. m. T. Heugel, Paris 40 fr.

Parma, V.: Zlatorog. Text nach Baumbach noch ungedruckt; Uraufführ. Ljubljana

Savin, R.: Lepa Vida. Text v. R. Batka noch ungedruckt; Uraufführ. Ljubljana

— Ein Tanzlegendchen. Balletpantomime nach Gottfried Keller dsgl.

Schoeck, Othmar: Venus. Oper. Uraufführ. 10. 5. Zürich. Ausführl. Bespr. v. K. H. David — in: Schweizer. Mus.-Ztg 14

Schuster, Bernhard: Der Dieb des Glücks, eine heitere Oper (Schelmenspiel) in 3 Akten. Zur Uraufführung in Wiesbaden angenommen

Simon, C. P.: Fleur de pêcher. Conte lyrique en un acte. Klav.-A. m. T. Choudens, Paris 20 fr.

Skerjanc, L. M.: Musik zur Komödie Der Bürger als Edelmann noch ungedr.; Uraufführ. Ljubljana

Wagner, Rich.: Tristan u. Isolde. Version franc. de P. Millet. Klav.-A, bearb. v. K. Klindworth. Schott, Mainz 20 M.

Yvain, Maurice: Ta bouche. Comédie musicale en trois actes de Yves Mirande. Chant et Piano. Salabert, Paris

b) Sonstige Gesangsmusik

Adamic, E.: Nachtgesänge f. 1 Singst. m. Klavier. Glasbena Matica, Ljubljana 10 Din.*

Bach, Joh. Seb.: Kreuzstab-Kantate. Autogr. erstmalig vollst. reprod. Drei Masken-Verl., München 60 M. — Wilh. Friedemann: Heilig, heilig ist Gott f. gem. Chor u. Orch. (A. Schering). Kahnt, Lpz Part. u. St. 60 M.

Bagier, Guido [Wiesbaden]: Elysium. Cyklus für 1 Singst. mit Orch. nach Worten von Rud. Alex Schröder noch ungedruckt

Bardas, Willy: Sieben Volkslieder aus dem 17. Jahrhundert f. 2 St. (Sopr. u. Alt) und Pfte. Leuckart, Lpz Heft I 7, II 12, III 10,50 M.

Biehle, Herbert: Lieder f. Ges. mit Pfte Nr 4—6. Ries & Erler, Berlin je 1 M.

Brahms, Joh.: op. 103 Zigeunerlieder f. 4 Singst. m. Pfte. Für Männerchor bearb. v. O. Wolf. Simrock, Lpz 4,50 M.

Breisach, Paul: op. 3 Drei Lieder f. Ges. mit Pfte nach Gedichten von O. Bierbaum; op. 4 Drei Volkslieder f. dsgl. Schott, Mainz jedes op. 2,50 M.

Campian, Thomas: Songs from Rosseter's Book of Airs 1601. Editet by E. H. Fellowes. Part. Winthrop Rogers, London 6 sh.

Chansarel, R.: Douces poèmes chantés p. une voix avec Piano 22,50 fr. En extrême Orient f. dsgl. 7,50 fr. Demets, Paris

Delmet, Paul: Chansons. Vol. 1. 2. Enoch, Paris je 16 fr.

Deschermeier, Jos.: op. 158 Deutsche Not. Vier zeitgemäße Lieder f. Männerchor oder gem. Chor. Ausg. f. gem. Chor. Siegel, Lpz jede Part. 1,80 M.; jede St. jeder Nr 0,20 M.

Dowland, John: Second Book of Airs 1600 edited by E. H. Fellowes. Winthrop Rogers, London 6 sh

Dulichius: Zion spricht, der Herr hat mich verlassen. Doppelchor f. d. prakt. Gebrauch eingerichtet von R. Trägner. Breitkopf & Härtel, Lpz Part. 2,50 M.

Eberlin, Joh. Ernst: Der blutschwitzende Jesus. Passions-Oratorium. Part. (Denkmäler der Tonkunst in Österr. Bd 55) Universal-Ed., Wien 200 M.

Ehrenberg, Karl: op. 21 Zwei Lieder f. Ges. mit Pfte. Ries & Erler, Berlin 2 M.

Emborg, J. L.: op. 30 Drei Duette für Sopran und Bariton mit Klav. Leuckart, Lpz Nr 1 8,40 M.; Nr 2 u. 3 je 10,50 M.

Fauré, Gabriel: op. 118 L'horizon chimérique p. une voix avec piano. Durand, Paris 7,50 fr.

Feige, Theodor: Elf Lieder aus dem kleinen Rosengarten v. H. Löns f. Ges. mit Pfte. Leopold, Warendorf i. W. 16 M.

Frickhöffer, Otto: Aussöhnung f. Altst. u. Orch. noch ungedr.; Uraufführ. Sondershausen 5. 6.

Gaubert, Philippe: Six Mélodies (La lune blanche etc.) Durand, Paris 9 fr.

Graener, Paul: op. 43b Neue Galgenlieder v. Chr. Morgenstern f. 1 Singst. m. Klav. Breitkopf & Härtel, Lpz 6 M.

Haas, Joseph: op. 49 Sechs Krippenlieder f. Gesang m. Pfte oder f. Kinderchor m. Pfte. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach 10 M.

Hagedorn, Thomas: op. 38 Die sieben Worte Jesu am Kreuze. Geistliche Kantate f. Soli, Chor, Streichquart. u. Org. Siegel, Lpz Part. 7 M.

Haudebert, L.: Dans la maison. P. une voix et piano 10,50 fr.; Quatre chants spirituels f. dsgl. 9 fr. Demets, Paris

Heuß, Alfr. Val.: op. 17 Der 38. Psalm f. gem. Chor u. Solost. Breitkopf & Härtel, Lpz Part. 6 M.; Chorst. je 1 M.

Hinze-Reinhold, Bruno: Im Frühling zu singen für 4st. Frauenchor, 2 Solost. u. Pfte. Steingräber, Lpz Part. 6 M.; St. je 1 M.

Holde, Arthur: op. 17 Sechs Lieder u. Gesänge nach Gedichten von R. G. Binding f. Ges. mit Pfte. Pabst, Lpz Nr 1, 2, 4 u. 6 je 5 M.; Nr 3 8 M.; Nr 5 4 M.; op. 19 Vier Gesänge nach Gedichten von G. M. Plotke f. dsgl. Ders. Verl. Nr 1 u. 4 je 6 M.; Nr 2 8 M.; Nr 3 5 M.

Josquin de Prés: Gesamtausg. durch die Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, hrsg. von A. Smyers. 1. Siegel, Lpz Subskript.-Preis 20 M. (einzeln 30 M.)

Jürgens, Emil: Vier Lieder v. W. Raabe f. Ges. mit Pfte. Bauer, Braunschweig 2 Hefte je 1,50 M.

Kieslich, Leo: op. 68 Sechs Minnelieder f. Männerchor bearb. Klemm, Lpz Heft 1, 2 Part. je 2 M.; St. je 3 M.

Kimovec, F.: Altslavische Messe. Jugoslovanska knjigarna, Ljubljna

Koch, M.: op. 71 Vier Gesänge f. gem. Chor. Auer, Stuttgart Part. 5 M.

Kogoj, M.: 3 Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Selbstverl., Ljubljana 10 Din.*

Kreisler, Fritz: Ghasel f. Ges. (hoch u. tief) m. Pfte 1,50 M.; Drei Nachtgesänge nach Gedichten von Eichendorff f. dsgl. 2,50 M. B. Schott's Söhne, Mainz

Lajovic, A.: 12 Chöre f. gemischten Chor. Glasbena Matica, Ljubljana 10 Din.*

Lendvai, Erwin: op. 19 Neue Dichtung f. Männerchor. Schott, Mainz 2 Hefte Part. je 2,50; jede St. 0,25 M.

Leonhardt, Karl: op. 5 Neun Gedichte von W. Langewiesche f. Ten. m. Pfte. Breitk. & Härtel, Lpz

Marx, Hermann: Sieben Galgenlieder v. Chr. Morgenstern zur Laute. Hofmeister, Lpz 12 M.

Merz, Viktor: Natur. Ein Hymnus f. 4 Soli, Chor u. groß. Orch. noch ungedruckt; Uraufführung 7. 6. Düsseldorf

Messer, Nicola: Zehn Lieder f. Gesang (Nr 1—4 f. Sopran, Nr 5—9 f. Tenor, Nr 10 f. Bariton) mit Klav. Breitkopf & Härtel, Lpz je 1 M.

Michl, J.: 4 Lieder f. 1 Singst. m. Klav. v. Preseren. Glasbena Matica, Ljubljana

Mraczek, Jos. Gust.: Chinesisch-japanische Lieder f. Ges. m. Pfte. Heinrichshofen, Magdeb. Nr 1 bis 4 je 1,50 M.

Philipp, Franz: op. 1 Lenaulieder f. Altst., Streichquartett, Klar. u. Fag. Schultheiß, Ludwigsburg Part. 30 M.; Klav.-A. 20 M.

Potz, E.: Alte Lieder in neuen Tonsätzen f. Gesang u. Pfte. Hug, Lpz Nr 1—5 je 0,80 M.

Rasch, Hugo: op. 14 Vier Gedichte von Novalis für Gesang m. Pfte. Zimmermann, Lpz Nr 1 1,50 M., Nr 2—4 je 1 M.

Ravnik, J.: Seguidille (7 Lieder) f. 1 Singst. m. Ges. Klav. Glasbena Matica, Ljubljana 10 Din.

Rinkens, Wilhelm: op. 9 Sechs Lieder f. hohe St. m. Pfte; op. 10 Sechs Lieder f. mittl. St. m. Pfte; op. 12 Sechs Lieder nach Gedichten von L. Heller, Ausg. f. tiefe St.; op. 14 Sechs Lieder f. hohe St. m. Pfte, Ausg. f. tiefe St. Kistner, Lpz jedes Lied 1 M.

Roemhildt, Joh. Theod.: Matthaeus-Passion f. Soli, Chor u. Orch. Klav.-A. (Karl Paulke). Siegel, Lpz 10 M.

Ropartz, J. Guy: Deux chœurs à trois voix égales sans accomp. 2,70 fr.; Messe brève de sainte Anne, 3 voix égales et orgue. 6,30 fr. Durand, Paris

Ruch, Hannes: Was ihr wollt, 20 heitere Lieder zur Gitarre. Hofmeister, Lpz 2 Hefte je 10 M.

Sattner, P. H.: Festmesse. Glasbena Matica, Ljubljana. Uraufführung Paris

Savin, R.: 6 Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Goricar & Leskovsek, Maribor (Jugoslavien) 5 Din.*

Schumann, Georg: op. 71 Vier Choralmotetten für gem. Chor. Leuckart, Lpz. Part. u. St. Nr 1 und 3 16 M.; Nr 2 11,50 M.; Nr 4 (6st. m. Org. und Blasinstr.) 14 M.; Bläserst. 5 M.

Skerjanc, L. M.: 7 Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Glasbena Matica, Ljubljana 10 Din.*

— 4 Lieder f. dsgl. Edition Slave, Wien u. Zagreb je 4 M.

Straesser, Ewald: op. 43a Lichter Tag f. Männerchor. Rebbert, Bochum Part. 1,20 M.; St. 1 M.

Weinreis, Heinrich: op. 50 Zwölf altdeutsche Volksweisen aus d. 12. bis 17. Jahrh. f. Ges. mit Pfte. Vieweg, Berlin 2 Hefte je 1,25 M.

Wetzler, Hermann Hans: op. 11 Fünf Lieder f. Ges. mit Klav. Simrock, Lpz 3 M.

III. Melodramen

Gompf, Richard: Vergessenes Heldentum. Mit Klav. Hochstein, Heidelberg 15 M.

Hummel, Ferd.: op. 138 Heldentod; op. 142 Nis Randes. Mit Pfte. Rob. Forberg, Lpz 3 bzw. 4 M.

IV. Bücher, Zeitschriften u. Aufsätze

Aber, Adolf — s. Musikliteratur

Aegypten, Musik in. Von Th. Hopfner — in: Der Auftakt 3

Aesthetisch. Der Wert einer ästhetischen Technik für die Musik. Von Hermann Schädtler — in: Die Musikwelt 7

Allegorie, Die musikalische, in den Katakomben. Von Eugen Segnitz — in: Die Musikwelt 8

Altmann, Wilh. — s. Brahms (2mal); Vivaldi

Anders, Erich — s. Niederrhein. Musikpflege

Angelis, A. de — s. Italien

Applaus, Vom. Von Willy Bardas — in: Allgem. Mus.-Ztg 21/2

Arabien. Rhythm and colour in Arabic folk-music. By Francesco Santoliquido — in: The Chesterian 23

Austin, Ernest — s. Fairyland

Axmann, Emil — s. Tschechisch

Bagier, Guido — s. Musik u. Staat

Banelli-Tetrazzini, Luisa: By life of song. Dorrance, Philadelphia 4 Doll.

Barberio, F. — s. Paisiello

Bardas, Willy — s. Applaus

Barock-Musik. Von Curt Sachs — in: Das Feuer. Febr.

Bartok, Bela. Da M. D. Calvocoressi — in: Il Pianoforte 4

—. The String Quartets of Bela B. - By Eric Blom — in: Musical opinion, April

Batka, Richard †. Von Ernst Rychnowsky — in Der Auftakt 7

Bauer, Max — s. Raff

Bayreuth. Von Josef Wenz — in: Ztschr. f. Mus. 9/10

Beck, Franz. Die Sinfonien Fr. Becks. Von Rob. Sondheimer — in: Ztschr. f. Mus.-Wiss. 6 u. 8

Becker, Karl — s. Idealton

Beethoven. Von Th. v. Frimmel. 6. neubearb. Aufl. Schlesische Verlagsanstalt, Berlin 54 M.

—. Sonate op. 2 Nr 1 analysiert. Von Heinrich Schenker — in: Der Tonwille 2

—. Cmoll-Symphonie — vgl. Takt

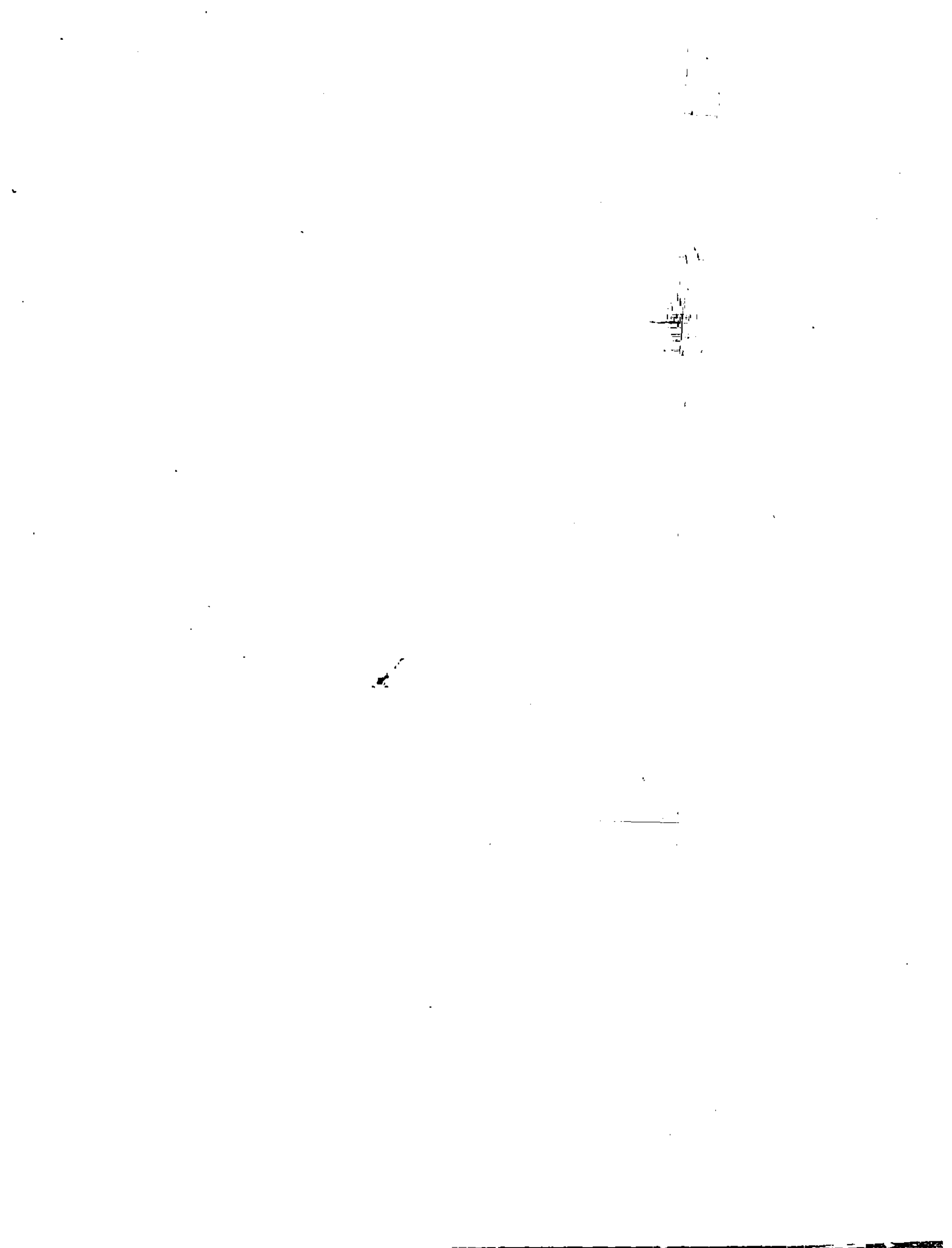
Behm, Eduard — s. Brahms
Bekker, Paul — s. Kritische Zeitbilder
Benz, Richard — s. Deutsch
Berlioz. Eine Biographie. Von Jul. Kapp. 4. bis 7. Aufl. Deutsche Verlagsanst., Berlin 30 M., geb 50 M.
Beyer, J. Barnet — s. Caruso
Bie, Oskar — s. Bizet
Bizet. Aufzeichnungen u. Briefe — (Essai) von Oskar Bie — Die Urfassung der Carmen. Von Julius Kapp — in: Blätter der [Berliner] Staatsoper 8
Blessinger, Karl — s. Logik
Bloetz, Karl — s. Sommer
Blom, Eric — s. Bartok
Bogenführung, Die Kunst der, ein praktisch.-theoret. Handbuch. Von Paul Stoeving. Ins Deutsche übertragen von J. Bernhoff. Kahnt, Lpz 30 M.
Brahms. Von Wilh. Furtwängler — in: Allgem. Mus.-Ztg 13
—. Da Vittorio Gui — in: Il Pianoforte 3
—. Von Robert Müller-Hartmann — in: Die Musikwelt 9
—. Von Willib. Nagel — in: Neue Mus.-Ztg 13
—. Von Ferd. Pfohl — in: Die Musikwelt 9
—, Der anekdotenhafte. Von Mathilde v. Leinburg — in: Neue Mus.-Ztg 13
—. Briefe an Ernst Frank. Mitgeteilt von Alfred Einstein — in: Zeitschr. f. Musikwiss. 7
—. Die Chorlieder von Br. Von Herm. Keller — in: Neue Mus.-Ztg 13
—. Das Elegische bei B. Ein Beitrag zum Ausdrucksproblem der Harmonik und Rhythmik von Hermann Grabner — in: Neue Mus.-Ztg 13
—. Entstehungsgeschichte von Brahms' op. 34. Eine Quellenstudie. Von Wilh. Altmann — in: Die Musikwelt 9
—. Erinnerungen von Karl Weigl — in: Musikblätter des Anbruch 5/6. Dsgl. von Alex Zemlinsky — in: Musikblätter des Anbruch 5/6
—. Das Ethos bei B. Von Robert Lach — in: Der Auftakt 4
—. Zum B.-Gedenktag. Von Ludwig Misch — in: Allgem. Mus.-Ztg 13
—. Ueber B.'s Geigensonaten. Von F. X. Passer — in: Ztschr. f. Mus. 7
—' Gesang der Parzen und Ophüls' B.-Erinnerungen. Von Walter Niemann — in: Ztschr. f. Mus. 7
—. Jugend-, Lehr- und Wanderjahre. Von Julius Spengel — in: Die Musikwelt 9
—. Mein Unterricht bei B. Von Ed. Behm — in: Allgem. Mus.-Ztg 13
— und Wagner. Von Wilh. Altmann — in: Allgem. Mus.-Ztg 13. Dsgl. von Alfred Weidemann — in: Neue Mus.-Ztg 13
Brahms. Was kann B. uns heute bedeuten? Von Alfred Heuß — in: Ztschr. f. Mus. 7
— und wir. Von Rud. St. Hoffmann — in: Die Musikwelt 9
Branberger, Joh. — s. Tschechoslovakisch
Bridge, Frederick — s. London (eryes)
Bülow, Hans v. — vgl. Raff
Busoni, Feruccio — s. Oper
—'s „offener Brief". Von Paul A. Pisk — in: Musikblätter des Anbruch 7/8
Cahn-Speyer, Rudolf — s. Dirigent
Calvocoressi, M. D. — s. Bartok
Cametti, A. — s. Mallapert
Cantarini, A. — s. Enarmonium
Caruso and the art of singing. By Salvatore Fucito and J. Barnet Beyer. Stokes, New York 3 Doll.
Chantavoine, Jean — s. Saint-Saëns
China, Musik in. Von Rob. Lach — in: Der Auftakt 2
Cimbro, Attilio — s. Stravinsky
Corte, Della A. — s. Paisiello
Crome, Fritz — s. Skandinavien
David, K. H. — s. Schoeck
Decsey, Ernst — s. Spieldose
Delius, Frederick. Von Philipp Heseltine — in: Musikblätter des Anbruch 5/6
Della Corte, A. — s. Paisiello
Dent, Edward J. — s. Fuge
Desderi, Ettore — s. Respighi
Deutsch. Geistige Erziehung und Musik in Deutschland. Von Rich. Benz — in: Rhein. Mus.- und Theater-Ztg 21/2
—e Musik. Von Gerhard Tischer — in: Rhein. Mus.- u. Theater-Ztg 21/2
— Geschichte der dtsch. Musik. Von Hans Joachim Moser. I. 2. Aufl. Cotta, Stuttg. 64 M., geb. 100 M.
—. Gliederung deutscher Tonkunst in der Tschechoslovakischen Republik. Von Erich Steinhardt — in: Musikalmanach f. d. Tschechoslovak. Republik
—. Die Zukunft der dtsch. Tonkunst. Von Heinz Pringsheim — in: Allg. Mus.-Ztg 21/2
— vgl. auch München
Diesterweg, Adolf — s. Futuristen
Dingeldey, Karl — s. Konzert-Organisation
Dirigent. Darf ein Dirigent ein Improvisator sein? Von Rudolf Cahn-Speyer — in: Allgem. Musik-Zeitung 23
Dirigenten-Perspektive, Aus der. Von Leo Blech — in: Blätter der [Berliner] Staatsoper 8
Düsseldorf als Kunststadt. Von Hermann Unger — in: Neue Mus.-Ztg 17
Dvorak. Von M. Kaufmann — in: Der Auftakt 2
Edelstein, Heinz — s. Praetorius

Einstein, Alfred — s. Brahms
Enarmonium. Intervalli enarmonici, enarmonium et l'avenire della musica. Dal A. Cantarini — in: Rivista mus. ital. 2
Erhardt, Otto — s. Pfitzner
Ernst, Alfred — s. Harfe
Etnofonia. Appunti di e. comparativa. Da G. Fara — in: Rivista mus. ital. 2
Fairyland, The, of music. By Ernest Austin. Methuen, London 3 sh. 6 p.
Fara, G. — s. Etnofonia
Felber, Rudolf — s. Musik und Phrase
Fey, Hermann — s. Schleswig-Holstein. Musiker
Finke, Fidelio. Von Erich Steinhard — in: Der Auftakt 1
Frank, Ernst — vgl. Brahms
Friedländer, Erich — s. Wagner
Friedrich der Große und die Musik seiner Zeit. Von Felix Grüttner — in: Die Musikwelt 8
Friedrichs, Elsbeth — s. Riemann
Frimmel, Theodor v. — s Beethoven
Fucito, Salvatore — s. Caruso
Fuenllana. Die Gitarrekompositionen in Miguel de F. Orphenica lyra (1554). Von Adolf Koczirz — in: Arch. f. Mus.-Wiss. 2
Fuge. La poesia della fuge. Da Edward J. Dent — in: Il Pianoforte 5
Furtwängler, Wilhelm — s. Brahms
Futuristen-Dämmerung. Von Adolf Diesterweg — in: Allg. Mus.-Ztg 18
Gesang — vgl. Kunstgesang; Sprache
Gitarrespiel, Das künstlerische. Pädagogische Studien. Von Jos. Zuth. 2. Aufl. Bratfisch, Frankfurt a. O. 7,50 M.
Grabner, Hermann — s. Brahms
Grainger, Percy, der Mensch und sein Schaffen. Von Cyrill Scott — in: Musikbl. d. Anbruch 7/8
Grosz, Wilhelm. Von R. St. Hoffmann — in: Musikblätter des Anbruch 7/8
Grüttner, Felix — s. Friedrich d. Gr.
Gui, Vittorio — s. Brahms
Haas, Josef — s. Reger
Haba, Alois — s. Vierteltonmusik
Hambourg, Max — s. Klavier
Harfe, Die. Von Alfred Ernst — in: Deutsche Musiker-Ztg 12
Harmonielehre für Vorgeschrittene. Das Harmoniesystem der neueren Musik. Von Walter Klein. Wagner, Innsbruck 22,50 M.
Hauer, Josef. Von Martha Marton — in: Musikblätter des Anbruch 5/6
Heinzen, Carl — s. Sexualpathologie
Heseltine, Philipp — s. Delius
Heuß, Alfred — s. Brahms; Mozart
Hoeßlin, Franz v. — s. Kaminski
Hoffmann, E. Th. A. und die Musik. Von Paul Stefan — in: Der Auftakt 7
Hoffmann, R. St. — s. Brahms; Grosz, Wilh.; Hoffmann, E. Th. A.; Korngold
Holle, Hugo — s. Reger
Hopfner, Th. — s. Aegypten
Jalowetz, Heinrich — s. Zemlinsky
Janitschek, Edwin — s. Musik-Tagebücher
Japaner, Musik der. Von Rob. Lach — in: Der Auftakt 7
Jaques-Dalcroze, E. — s. Rhythmus
Idealton, Der. Zusammengefaßte Aufsätze über Stimmbildung. Von Carl Becker. Pahl, Dresden 4 M.
Improvisator — vgl. Dirigent
Intenzione, L'e l'arte. Da Arturo Pompeati — in: Il Pianoforte 4
Italien — vgl. Opernproben
— Dizionaro. dei musicisti italiani. Dal A. de Angelis. Ausonia, Roma 35 L.
Kahl, Willi — s. Kammermusik
Kaminski, Heinrich. Von Franz v. Hoeßlin — in: Musikblätter des Anbruch 7/8
Kammermusik. Was ist K.? Von Willi Kahl — in: Rhein. Mus.- u. Theater-Ztg 21/2
Kapp, Julius — s. Berlin; Bizet; Opernbuch
Katholische Kirchenmusik der Gegenwart, Führer durch die. Von Wilh. Weitzel. Herder & Co., Freib. i. B. 40 M.
Kaufmann, M. — s. Dvorak
Keller, Hermann — s. Brahms; Kuhnau
Keußler, Gerhard — s. Mozart
Kirchenmusik — s. katholische
Klaren, Georg — s. Musik und Sexualität
Klavier. How to become a pianist. By Marc Hambourg. Pearson, London 3 sh. 6 p.
—-Bearbeitung, Kunst der — vgl. Wagner
— Pädagogik, Reform der. Von O. Studer. Hug, Basel 0,50 M.
— Steuer, Die soziale. Von Fritz Wenneis — in: Signale f. d. musikal. Welt 14
Klein, Walther — s. Harmonielehre
Kolisek, Al. — s. Slovakische Musik
Konzertgeber. Der Schutzverband der deutschen konzertgebenden Behörden u. Vereine. Ein Rückblick und ein Ausblick. Von Dr. Rud. Siegel — in: Allgem. Mus.-Ztg 20
—-Organisation. Von Karl Dingeldey — in: Allgemeine Mus.-Ztg 21/2
Korngold, Erich Wolfgang. Von R. St. Hoffmann — in: Musikblätter des Anbruch 5/6
— s. Zemlinsky
Kritische Zeitbilder. Von Paul Bekker. Deutsche Verlagsanstalt, Berlin u. Stuttgart 30 M.
Kroll, Erwin — s. München

Künstlerwünsche. Von Lotte Leonard — in: Allg. Mus.-Ztg 13
Kuhnau. Johann K.'s Klavierwerke. Von Hermann Keller — in: Neue Mus.-Ztg 17
Kunst — s. Intenzione
—-Gesang, Der, auf Grundlage der deutschen Sprache. Von Hans Schmid-Kayser. Vieweg, Berlin 100 M.
Lach, Robert — s. Brahms; China; Japan
Lalo, Edouard. Conférence par Henry Malherbe. Heugel, Paris 2 fr.
Leinburg, Mathilde v. — s. Brahms
Leonard, Lotte — s. Künstlerwünsche
Lert, Ernst — s. Opernproben
Liechtenstein-Kastelkorn, Karl, Fürstbischof — s. Olmütz
Lindner, Adalbert — s. Reger
Liszt — vgl. Wagner
Logik. Eine neue Begründung der musikalischen L. Von Karl Blessinger — in: Ztschr. f. Musik-Wissenschaft 6
London. The old cryes of L. By Frederick Bridge. Novello, London 7 sh.
Mac Dowell, Edvard, a great american tonepoet; his life and music. By J. F. Porte. Kegan, Paul, London 7 sh. 6 p.
Malherbe, Henry — s. Lalo
Mallapert, Rubino, maestro di Giov. Pierluigi da Palestrina. Da A. Cametti — in: Rivista music. ital. 2
Marks, Helene — s. Sonata
Marsop, Paul — s. Raff
Marteau, Henri — s. Schweden
Marton, Martha — s. Hauer
Martucci. L'opera pianistica di M. Da Luigi Perrachio — in: Il Pianoforte 3
Mayerhoff, Franz — s. Stimmbildung
Mendl, Robert W. S. — s. Music
Mersmann, Hans — s. Volksliedforschung
Methode, Das Gespenst der. Von Kurt Schroeter — in: Allg. Mus.-Ztg 19
Misch, Ludwig — s. Brahms
Moser, Hans Joachim — s. deutsche Musik
Mozart. Le dernier concert (Es) p. Violon de M. Par Geo. de St. Foix — in: Bulletin de la société Union musicologique II, 1
—. Klaviersonaten — s. Sonata
— Sonate amoll f. Klav. analysiert. Von Heinrich Schenker — in: Der Tonwille 2
— und die Totensequenz. Von Gerh. v. Keußler — in: Der Auftakt 5/6
—'s Orgienarie (Champagnerarie) im Don Juan. Von Alfred Heuß — in: Ztschr. f. Mus. 11
Müller-Hartmann, Robert — s. Brahms
München. Das deutsche Gesicht der Musikstadt M. Von Erwin Kroll — in: Rhein. Mus.- u. Theater-Zeitung 21/2
Music and nationality. By Robert W. S. Mendl — in: The Chesterian 23
Musik und Phrase. Von Rudolf Felber — in: Die Musikwelt 7
— vgl. Rhythmus
— und Sexualität. Von Georg Klaren — in. Der Auftakt 16
— und Staat. Von Guido Bagier — in: Musikblätter des Anbruch 5/6
— in der Weltkrise — s. Weltkrise
—literatur, Handbuch der Mus.-L. Von Adolf Aber. Breitkopf & Härtel, Lpz (Kleine Handbücher der Musikgesch. XIII) 60 M., geb. 75 M.
—-Tagebücher. Von Edwin Janitschek — in: Ztschr. f. Mus. 9/10
Musikwissenschaft — vgl. vergleichende Musikwissenschaft
Musiker-Anekdoten — s. Spieldose
Nagel, Willibald — s. Brahms
Nathan, M. Montagu — s. Skriabin
Nationality — vgl. Music
Nettl, Paul — s. Olmütz
Niederrheinische Musikpflege. Eine zeitgemäße Betrachtung von Erich Anders — in: Allgemeine Mus.-Ztg 21/2
Niemann, Walter — s. Brahms
Niggli, A. — s. Sturm
Notation. Peut-on améliorer la notation musicale? Par Auguste Sérieyx — in: Feuillets de pédagogie music. 8
— vgl. Schrifttafeln
Novak, Viteslav. Von Bohuslav Tvrdy — in Musikalmanach f. d. Tschechoslovak. Republik
Oesterreich, Georg (1664—1735). Sein Leben und und seine Werke. Von Adam Soltys — in: Arch. f. Mus.-Wiss. 2
Olmütz. Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn von O. Von Paul Nettl — in: Ztschr. f. Musikwiss. 8
Oper. Dell' opera. Saggio di una prefazione al Dottor Faust. Da Feruccio Busoni — in: Il Pianoforte 4
— vgl. Sexualpathologie
Opernbuch, Das. Eine Geschichte der Oper u. ein musikal-dramat. Führer durch die Repertoire-Opern. Von Julius Kapp. Hesse & Becker, Lpz 35 M.
Opernproben in Italien. Von Ernst Lert — in: Die Musikwelt 7
Ophüls, G. — s. Brahms
Paisiello. Dal A. della Corte. Bocca, Torino 18 Lire

Paisiello. I primi dieci anni di vita artistica di P. Da F. Barberio — in: Rivista mus. ital. 2
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, his life and times. By Zoë Kendrick Pyne. Lane, London 7 sh. 6 p.
— vgl. Mallapert
Passer, F. X. — s. Brahms
Perosi, Lorenzo — s. Tragödie
Perrachio, Luigi — s. Martucci
Pfitzner. Die Inszenierung von H. Pfitzners musikal. Legende Palestrina. Vollst. Regiebuch in Uebereinstimmung mit der Spielleitg. des Dichterkomp. Von Otto Erhardt. Fürstner, Berlin 50 M.
Pfohl, Ferd. — s. Brahms
Phrase — s. Musik
Pianist — s. Klavier
Pincherle, Marc — s. Violine
Pisk, Paul A. — s. Busoni
Pompeati, Arturo — s. Intenzione
Porte, J. F. — s. Mac Dowell
Prätorius. Methodologische Gedanken zur Freiburger Prätorius-Orgel. Von Heinz Edelstein — in: Neue Musikztg 15
Pringsheim, Heinz — s. Deutsch
Pyne, Zoë Kendrick — s. Palestrina
Raff, Joachim, Zu seinem 100. Geburtstag. Von Max Bauer — in: Neue Mus.-Ztg 16
— Erinnerungen eines ehemal. Schülers. Von H. Spangenberg — ebendort
— Bülow und die „Frühlingsboten". Von Paul Marsop — in: Allgem. Mus.-Ztg 21 2
— und die Wagnerfrage. Von Paul Marsop — in: Neue Mus.-Ztg 16
Ravel. Von Egon Wellecz — in: Der Auftakt 7
Reger. Erstes Klavierquintett von Adalb. Lindner; der 100. Psalm von Hugo Holle — in: Neue Mus.-Ztg 17
—. Sein Lebensgang v. R. Würz; R. als Lehrer von J. Haas; R. als Mensch von H. Unger. Halbreiter, München 15 M.
Respighi, Ottorino. Da Ettore Desderi — in: Il Pianoforte 5
Rhythmus, Musik u. Erziehung. Von E. Jaques-Dalcroze. Aus dem Französ. übertragen von Dr. J. Schwabe. Schwabe & Co., Basel 50 M.
Riemann, Hugo, als Harmoniker. Von Elsbeth Friedrichs — in: Schweizer. musikpäd. Blätter 10
Rutz, Ottomar — s. Sprache
Rychnowsky, Ernst — s. Batka
Sachs, Curt — s. Barockmusik
Saint-Foix, George de — s. Mozart
Saint-Saëns, Camille. Von Jean Chantavoine — in: Neue Mus.-Ztg 15
Santoliquido, Francesco — s. Arabien
Schädtler, Hermann — s. Aesthetisch
Schenker, Heinrich — s. Beethoven; Mozart; Tonkunst; Urlinie
Schleswig-Holsteinische Musik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Ein Heimatbuch. Von Hermann Fey. Holler, Hamburg 36 M.
Schmid-Kayser, Hans — s. Kunstgesang
Schönberg, Arnold. Von Egon Wellecz — in: Der Auftakt 1
Schreker, Franz: Schatzgräber — vgl. Sexualpathologie
Schrifttafeln, Musikalische, für den Unterricht in der Notationskunde. Von Joh. Wolf. Siegel, Lpz Heft 1, 2 je 30 M.
Schroeter, Kurt — s. Methode
Schweden, Musik in. Von Henri Marteau — in Der Auftakt 7
Schwers, Paul — s. Sommer, Hans
Scott, Cyrill — s. Grainger
Segnitz, Eugen — s. Allegorie
Sérieyx, Auguste — s. Notation
Sexualität — vgl. Musik
Sexualpathologie der Oper. Ein Beitrag zur (Mit Beziehung auf Franz Schrekers Schatzgräber). Von Carl Heinzen — in: Musikblätter des Anbruch 7/8
Siegel, Rudolf — s. Konzertgeber
Singer, The, and his art. By Thaddeus Wronski. Curwen & Sons, London 15 sh.
Skandinavien. Die Hauptlinien der musikalischen Gegenwart in Sk. Von Fritz Crome — in: Signale f. d. musik. Welt 19
Skriabin. Handbook to the Piano Works of Alex. Sk, by Montagu Nathan. New edit. Chester, London 6 sh.
Slovakische Musik. Von Al. Kolisek — in: Musikalmanach f. d. Tschechoslovak. Republik
Soltys, Adam — s. Oesterreich
Sommer, Hans †. Von Karl Bloetz — in: Signale f. d. musik. Welt 19
— Von Paul Schwers — in: Allg. Mus.-Ztg 18
Sonata, The, its from and meaning as exemplified in the piano Sonatas by Mozart. By F. Helene Marks. Reeves, London 8 sh. 6 d.
Sondheimer, Rob. — s. Beck
Sourek, Otokar — s. Suk
Spangenberg, H. — s. Raff
Spengel, Julius — s. Brahms
Spieldose, Die. Musiker-Anekdoten ges. v. Ernst Decsey. Tal & Co., Lpz 30 M.
Sprache, Gesang und Körperhaltung. Handbuch zur Typenlehre Rutz. Von Ottomar Rutz. 2. veränd. Aufl. Beck, München 22,50 M.
Staat — vgl. Musik
Stahl, Heinr. — s. Walter, Bruno
Stanford, Charl. V.: Interlude, records and reflections. Murray, London 12 sh

Steinhard, Erich — s. Finke
Stimmbildung — vgl. Idealton; Tonbildung
Stoeving, Paul — s. Bogenführung
Stravinsky, Igor. Da Attilio Cimbro — in: Il Pianoforte 3
— Von Egon Wellecz — in: Der Auftakt 2
Studer, O. — s. Klavierpädagogie
Sturm, Wilhelm †. Von A. Niggli — in: Schweizer. Mus.-Ztg 14
Suk, Josef. Von Otokar Sourek — in: Musikalmanach der Tschechoslovak. Republ.
Takt, Der „große", und die Analyse der c-moll-Symphonie von Beethoven. Von Theodor Wiehmayer — in: Ztschr. f. Mus.-Wiss. 7
Technik — vgl. Aesthetisch
Tetrazzini, Luisa — s. Banelli
Tischer, Gerhard — s. Deutsche Musik
Tonbildung, Stimmbildung. Von Franz Mayerhoff — in: Die Musikwelt 8
Tonkunst, Gesetze u. Geschichte der. Von Heinrich Schenker — in: Der Tonwille 2
Totensequenz — vgl. Mozart
Tragödie eines Musikers (Lorenzo Perosi). Von Walter Dahms — in: Allg. Mus.-Ztg 20
Tschaikowsky, Peter: Erinnerungen eines Musikers. In deutscher Uebertr. v. H. Stümke. Neue verm. Aufl. Reclam jr., Lpz 9 M.
Tschechische Musik der Gegenwart. Von Emil Axmann — in: Musikalmanach der Tschechoslovakischen Republik
Tschecho-Slovakisch. Musikalmanach f. d. tsch.-sl. Republik, hrsg. von Joh. Branberger. Joh. Hoffmanns Witwe, Prag 45 Kr.; enthaltend u. a. Branberger, Das Musikschulwesen in der tsch.-sl Republik
Tvrdy, Bohuslav — s. Novak
Typenlehre — s. Sprache
Ugrino. Von Edith Weiß-Mann — in: Die Musikwelt 8
Unger, Hermann — s. Düsseldorf; Reger
Urlinie, Noch ein Wort zur. Von Heinr. Schenker — in: Der Tonwille 2
Vance, Wilson — s. Wellecz
Vergleichende Musikwissenschaft. Abhandlungen z. vergl. Musikw. Drei Masken-Verlag, München I 350 M.
Vierteltonmusik. Von Alois Haba — in: Der Auftakt 5/6
Violine. Les Violinistes compositeurs et virtuoses. Par Marc Pincherle. Laurens, Paris 5 fr.
Vivaldi. Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio V.'s nebst Angabe der Neuausgaben und Bearbeitungen. Von Willi. Altmann — in: Arch. f. Mus.-Wiss. 2
Volksliedforschung, Grundlagen einer musikalischen. Von Hans Mersmann — in: Arch. f. Musik-Wissenschaft 2
Wagner. Eine kulturhistor. Studie über die Entwicklung der künstler. Reformpläne in der entscheidenden Epoche zwischen Lohengrin und der Ringdichtung. Von W. Waldstein. Ebering. Berlin 45 M. (= Germanistische Studien 18)
— vgl. Brahms; Raff
—, Liszt und die Kunst der Klavier-Bearbeitung. Eine histor. krit. Studie. Von Erich Friedländer. Meyersche Hofbuchh., Detmold 10 M.
Waldstein, W. — s. Wagner
Walter, Bruno, Der Fall. Von Heinr. Stahl — in: Allg. Mus.-Ztg 13
Weidemann, Alfred — s. Brahms
Weigl, Karl — s. Brahms
Weiß-Mann, Edith — s. Urgino
Weißmann, Adolf — s. Weltkrise
Weitzel, Wilh. — s. Katholische Kirchenmusik
Wellecz, Egon — s. Ravel; Schönberg; Stravinsky
—. By Wilson Vance — in: The Sackbut, April
Weltkrise. Die Musik in der W. Von Adolf Weißmann. Deutsche Verlagsanstalt, Berlin geb. 65 M.
Wenneis, Fritz — s. Klaviersteuer
Werfel, Franz — s. Zemlinsky
Wiehmeyer, Theodor — s. Takt
Wolf, Joh. — s. Schrifttafeln
Wronski, Thaddeus — s. Singer, the
Würz, Richard — s. Reger
Zemlinsky, Alex. v. — s. Brahms
—. Von Franz Werfel, Heinrich Jalowetz und Erich Wolfg. Korngold — in: Musikblätter des Anbruch 5/6
Zuth, Jos. — s. Gitarrespiel



»MELOS«

GEMEINSCHAFT ZUR ERKENNTNIS ZEITGENÖSSISCHER MUSIK E.V. BERLIN

Künstlerischer Leiter: **Fritz Windisch**
Berlin-Niederschönhausen, Lindenstr. 35b
Geschäftsstelle: Berlin-Weißensee, Berliner Allee 57 – Tel. 653, 736

KAMMERMUSIK-VERANSTALTUNGEN

Oktober 1921 / April 1922

14 tägig
in der Kunstausstellung **»Sturm«**
Berlin W9, Potsdamer Straße 134 a

Dritter Abend:

Mittwoch, 23. November 1921

abends 7¾ Uhr / Einheits-Eintrittspreis M. 8,–

Karten-Vorverkauf in der Geschäftsstelle, Weißensee, Berliner Allee 57 / Buchhandlung Sturm, Potsdamer Str. 134, Buch- und Kunstheim Twardy, Potsdamer Straße 12

Mitgliedsaufnahme-Gesuche an den künstlerischen Leiter
Aufnahmebedingungen durch die Geschäftsstelle

Buch- und Kunstdruckerei Hanewacker & Co. G.m.b.H. Berlin C 19